



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO  
CURSO DE MUSEOLOGIA

**EXPOSIÇÃO *GURLITT: STATUS REPORT “DEGENERATE ART” - CONFISCATED AND SOLD (2017) E O EXERCÍCIO DE MEMÓRIA DE “ARTE” DEGENERADA (1937)***

**LUÍSA COIMBRA MORETTI**

**BRASÍLIA  
JUNHO DE 2019**

**LUÍSA COIMBRA MORETTI**

**EXPOSIÇÃO GURLITT: STATUS REPORT “DEGENERATE  
ART” - CONFISCATED AND SOLD (2017) E O EXERCÍCIO DE  
MEMÓRIA DE “ARTE” DEGENERADA (1937)**

Monografia apresentada como requisito básico para  
obtenção do título de bacharela em Museologia pela  
Faculdade de Ciência da Informação da Universidade  
de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia de Abreu Gomes

**BRASÍLIA  
JUNHO DE 2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Coimbra Moretti, Luísa  
Ca EXPOSIÇÃO GURLITT: STATUS REPORT "DEGENERATE ART" -  
CONFISCATED AND SOLD (2017) E O EXERCÍCIO DE MEMÓRIA DE  
"ARTE" DEGENERADA (1937) / Luísa Coimbra Moretti; orientador  
Ana Lúcia de Abreu Gomes. -- Brasília, 2019.  
74 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de  
Brasília, 2019.

1. Museologia. 2. Memória. 3. Exposição. 4. História das  
exposições. 5. Arte degenerada. I. de Abreu Gomes, Ana  
Lúcia, orient. II. Título.



## FOLHA DE APROVAÇÃO

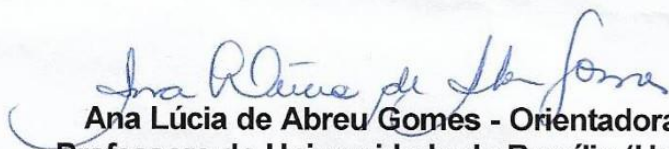
“EXPOSIÇÃO GURLITT: STATUS REPORT” DEJENERATE ART” –  
CONFISCATED AND SOLD (2017) E O EXERCÍCIO DE MEMÓRIA DE  
“ARTE” DEGENERADA ( 1937).”


**Aluna:** LUÍSA COIMBRA MORETTI

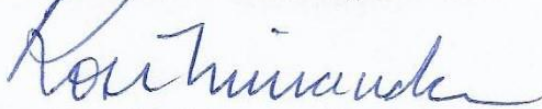
Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### Banca Examinadora:

Aprovada por:

  
**Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientadora**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutora em História - UnB**

  
**Monique Batista Magaldi - Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutor em Ciência da Informação – UnB**

  
**Rose Moreira Miranda - Membro**  
**Servidora no IBRAM**  
**Mestrado em Ciência da Informação - UFRJ/IBICT**

**Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – Membro**  
**Professor da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutorado em História - UnB**

Brasília-DF, 05 de julho de 2019

## **AGRADECIMENTOS**

Minha gratidão e amor eterno à minha mãe Jacqueline e ao meu pai Norberto. Mãe, agradeço por sua companhia, seus conselhos e pelos momentos de descontração. Pai, obrigada por ser o “chatinho” querido que sempre incentivou meus estudos e apoiou minhas ambições.

Ao meu irmão Felipe, quem eu amo incondicionalmente e infinitamente, cuja sabedoria nunca falha a me fascinar. Que nossa irmandade sirva de exemplo a nossos descendentes.

À Ana Abreu, por ser uma excelente orientadora. Obrigada por confiar em mim, nas minhas capacidades, e sobretudo na minha insistência de tema.

À Universidade de Brasília, à Faculdade da Ciência da Informação e ao curso de Museologia. A todos os defensores do Ensino Superior público, gratuito e de qualidade, sem os quais eu não estaria aqui.

Ao Enrico Siciliano, um ser humano tão singular, que transborda afeto, sensibilidade e compreensão. Obrigada, meu amigo, por me fazer crescer, me ensinar e aprender comigo, mesmo à distância.

Ao Mateus Aquino, pelas conversas e pelos desabafos neste momento de conclusão de curso.

À Lídia Mamede, que foi minha primeira amiga da Museologia. Agradeço por ela ser alguém com quem posso viajar, tanto fisicamente quanto imaginariamente, trocar conhecimento e ter conversas recheadas de risos e assuntos obscuros. À Luisa Mancini, à Maya Macario e a todas minhas colegas de curso.

A todos os disseminadores anônimos de informação, que garantem o acesso gratuito ao conhecimento em meio digital.

Finalmente, a todos que dedicaram suas vidas por um mundo mais justo.

*[...] Agora é a hora de deixar passar com esta inscrição em brasa: En avant! ou "à frente!".*

Tennessee Williams, 1972. In: Miss Coynte of Green.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa o trabalho de memória presente no guia oficial da exposição *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* (2017), que faz referência à exposição nazista *Entartete Kunst* (“Arte” Degenerada), de 1937. A metodologia desenvolvida ao longo da pesquisa constou de revisão de literatura de autores da História, Museologia e História das Exposições; o referencial teórico se utilizou dos conceitos de memória, discurso, arte degenerada e exposição para que se pudesse propor a aproximação de duas exposições que distam 80 anos; e pela análise documental de seus respectivos guias. A pesquisa descreve a atribuição nazista do termo “degenerado” à arte moderna e as circunstâncias sociopolíticas que culminaram, em 1937, no confisco de coleções de museus alemães e sua difamação em “Arte” Degenerada por autoridades nazistas. Apresenta o caso Gurlitt, caracterizado pela descoberta de cerca de 1.500 obras de arte declaradas desaparecidas após o término da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), em 2012 na residência de Cornelius Gurlitt, filho de Hildebrand Gurlitt, *merchant* do regime nazista. Narra a doação dessas obras ao Museu de Belas Artes de Berna, na Suíça, e a exibição de obras dos artistas difamados e perseguidos em 1937 na exposição *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, inaugurada no final de 2017. Este trabalho relaciona os dois guias expositivos e constata uma reinterpretação do passado nazista exercida em *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* de forma adequada à aprendizagem do público e à contínua investigação de proveniência das obras doadas.

**Palavras-chave:** Museologia, Memória, Exposição, História das Exposições, Arte Degenerada.

## ABSTRACT

This research analyzes memory framework present in *Gurlitt: Status Report "Degenerate Art" - Confiscated and Sold* (2017) official exhibition guide, which refers to the Nazi exhibition *Entartete Kunst* ("Degenerate 'Art'"), held in 1937. The methodology developed throughout the research consisted of literature review of History, Museology and History of Exhibitions authors; the theoretical reference based itself on the concepts of memory, discourse, degenerate art and exhibition so that one could propose the approximation of two expositions separated by 80 years; and by the documentary analysis of their respective guides. This research also describes the Nazi attribution of the term "degenerate" to modern art and the sociopolitical circumstances that culminated in the 1937 confiscations of German museum collections and their slander in *Degenerate "Art"* by Nazi authorities. It presents the Gurlitt case, characterized by the discovery in 2012 of around 1,500 artworks declared missing after the end of World War II (1939-1945) in Cornelius Gurlitt's residence, son of Hildebrand Gurlitt, *merchant* of the Nazi regime. It narrates the donation of these works to the Museum of Fine Arts Bern, Switzerland, and the exhibition of works of artists defamed and persecuted in 1937 in the exhibition *Gurlitt: Status Report "Degenerate Art" - Confiscated and Sold*, inaugurated in late 2017. This work relates the two exhibition guides and notes a reinterpretation of Nazi past in *Gurlitt: Status Report "Degenerate Art" - Confiscated and Sold*, appropriated to educate the public and benefit the ongoing investigation of provenance of the donated artworks.

**Keywords:** Museology, Memory, Exhibition, Exhibition History, Degenerate Art.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa original de <i>Entartete „Kunst“ Austellunsführer</i> .....	42
Figura 2 - Diretrizes da exposição “Arte” Degenerada, página 2 .....	44
Figura 3 - Diretrizes da exposição “Arte” Degenerada, página 3 .....	46
Figura 4 - Esculturas retratadas no guia de “Arte” Degenerada .....	48
Figura 5 - Capa do guia <i>Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold</i> .....	58
Figura 6 - Planta da exposição <i>Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold</i> .....	59

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1 Revisão de literatura .....	11
1.2 Objeto de pesquisa.....	21
1.3 Justificativa .....	21
1.4 Objetivos .....	22
1.4.1 Objetivo Geral .....	22
1.4.2 Objetivos Específicos .....	22
1.5 Metodologia / Referencial teórico.....	23
1.5.1 Memória.....	24
1.5.2 Reorganização de memória.....	27
1.5.3 Discurso .....	28
1.5.4 Museumania .....	29
1.5.5 Musealização e exposição.....	30
1.5.6 Degeneração e arte degenerada.....	32
 <b>2. CAPÍTULO 1 - CONTEXTO DE “ARTE” DEGENERADA A PARTIR DO GUIA OFICIAL.....</b>	 <b>34</b>
2.1 Entre 1933 e 1937.....	35
2.2 Arte moderna.....	38
2.3 Precursores de “Arte” Degenerada .....	39
2.4 “Arte” Degenerada e seu guia oficial.....	40
 <b>3. CAPÍTULO 2 – O LEGADO DA ARTE DEGENERADA: EXPOSIÇÃO GURLITT: STATUS REPORT “DEGENERATE ART” - CONFISCATED AND SOLD (2017)..</b>	 <b>50</b>
3.1 As origens.....	51

<b>3.2 Guia de Confiscated and Sold .....</b>	<b>56</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>72</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa se insere no estudo da História das exposições; neste caso, a re(a)apresentação de uma exposição passada por outra, contemporânea. Entre 2 de novembro de 2017 e 4 de março de 2018, o Museu de Belas Artes de Berna, Suíça, sediou *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, exposição que remete à notória *Entartete Kunst* (“Arte” Degenerada), de 1937. Por meio da seleção de 250 obras, a maioria confiscada de museus alemães por autoridades nazistas, e provenientes da enorme coleção de Cornelius Gurlitt (1932–2014), filho de um dos maiores comerciantes de arte de Adolph Hitler, *Confiscated and Sold* examina os processos políticos que levaram a arte moderna a ser difamada como degenerada e, conseqüentemente, destruída ou vendida. Além dos destinos dos artistas perseguidos, a exposição explora a vida conturbada do *merchant* Hildebrand Gurlitt (1895–1956) e a contínua investigação alemã e suíça da origem de obras confiscadas durante o Terceiro Reich (1933-1945).

O objeto da minha pesquisa é a análise da leitura que a exposição de 2017 faz da de 1937, a partir de seus respectivos guias disponíveis na *Internet*. De caráter itinerante, “Arte” Degenerada foi inaugurada no dia 19 de julho de 1937 no antigo Instituto de Arqueologia, em Munique, Alemanha. Porém, seu guia oficial, *Entartete Kunst “Ausstellungsführer”*<sup>1</sup>, foi publicado apenas em novembro, tarde demais para ser útil aos visitantes da exposição de Munique, encerrada em 30 de novembro (BARRON, 1991, p. 356). Retomada em 26 de fevereiro de 1938, o público berlinense e de onze cidades alemãs e austríacas tiveram acesso ao impresso. Aproximadamente oitenta anos mais tarde, foi organizada a *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, com parceria com o Salão de Artes e Exposições de Bona, na Alemanha. A versão inglesa do guia da exposição se encontra disponível em PDF no *website* oficial<sup>2</sup> do Museu de Belas Artes de Berna.

---

<sup>1</sup> Guia de Exposição “Arte” Degenerada. Tradução nossa. O guia foi traduzido do alemão para o inglês por David Britt. BARRON, S. *Degenerate Art: The Fate of the Avante-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles County Museum: Los Angeles, 1991

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.kunstmuseumbern.ch/en/service/media/archive-media-releases/media-releases-2017/01-11-17-gurlitt-status-report-1821.html>>. Acesso em: 07 jun. 2019.

Embora esta pesquisa esteja embasada numa bibliografia de destaque a historiadores e cientistas sociais, ressalto que a investigação é de teor museológico. A temática da exposição nazista de 1937 permanece concentrada na área da História e majoritariamente em língua inglesa, e os estudos sobre História da Exposição, no âmbito das Artes. Proponho abordar a discussão a partir do campo da Museologia enquanto estudo interdisciplinar da relação do homem com sua realidade (CURY, 2006 *apud* MENSCH, 1994).

As relações entre museu, memória e poder são exploradas em abundância por autores brasileiros da Sociomuseologia. Por outro lado, a discussão sobre recordação de exposições e seu estudo sob ótica da memória continua tímida e esparsa no currículo do graduando. Enquanto pólo da comunicação entre patrimônio e sociedade, a exposição propaga cargas de discursos imprescindíveis sobre a realidade. Novas abordagens museológicas de “*Arte Degenerada*” e suas repercussões são encorajadas com o intuito de compreender as arrumações e rearrumações da memória, o legado de exposições e seus acervos e de traçar paralelos à nossa atualidade. O ocorrido do *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*<sup>3</sup> foi um caso a ser observado nessa perspectiva - novamente assistimos à judicialização da arte e da exposição enquanto instrumento do discurso da preservação das tradições apoiado pelas massas populares.

## 1.1 Revisão de literatura

A revisão de literatura ora apresentada recolhe, relaciona e pondera as ideias centrais dos principais trabalhos bibliográficos selecionados para o desenvolvimento da pesquisa sobre a gestão de memória das exposições “*Arte Degenerada*”, de 1937, e a *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, de 2017. Os temas essenciais para esta abordagem são de viés histórico, expológico e museológico: a

---

<sup>3</sup> Exposição de arte de temática LGBT, identidade de gênero e de diversidade sexual inaugurada em agosto de 2017 no Santander Cultural, em Porto Alegre. Após uma onda de duras críticas lideradas pelo Movimento Brasil Livre (MBL) nas redes sociais, a exposição foi interrompida no mês seguinte.

“nazificação” da cultura alemã a partir da ascensão de Hitler em 1933; a manipulação política da produção artística; a organização de “Arte” *Degenerada*; e o estudo de práticas contemporâneas de releitura e salvaguarda de exposições passadas.

Os esforços do Terceiro Reich para controlar diferentes setores da vida social alemã são o foco do oitavo capítulo de “Life in the Third Reich: 1933 – 1937” do segundo volume de *The Rise and Fall of the Third Reich*, de William Shirer. A argumentação central do tópico *THE NAZIFICATION OF CULTURE* é sucinta: o grau de manejo cultural pelas autoridades nazistas é incomparável a qualquer regime visto no mundo moderno europeu:

The new Nazi era of German culture was illuminated not only by the bonfires of books and the more effective, if less symbolic, measures of proscribing the sale or library circulation of hundreds of volumes and the publishing of many new ones, but by the regimentation of culture on a scale which no modern Western nation had ever experienced (SHIRER, 1990: 241).<sup>4</sup>

Fundamentando este raciocínio, Shirer continua, citando a função auto-declarada da Câmara de Cultura do Reich (*Reichskulturkammer*):

In order to pursue a policy of German culture, it is necessary to gather together the creative artists in all spheres into a unified organization under the leadership of the Reich. The Reich must not only determine the lines of progress, mental and spiritual, but also lead and organize the professions (Ibid., p. 241)<sup>5</sup>

Para o leitor compreender as ações vinculadas a esta declaração oficial, Shirer recorre ao estabelecimento de sete sub-câmaras dentro da Câmara de Cultura do Reich: a de Belas Artes, música, teatro, literatura, mídia, rádio e cinema. Cada sub-câmara tinha o poder de expulsar, ou “recusar a aceitar”, membros por “desconfiança política” (Ibid., p. 244).

---

<sup>4</sup> “A nova era nazista da cultura alemã foi iluminada não apenas pelas fogueiras de livros e pelas medidas mais efetivas, ainda que menos simbólicas, de proscriver a venda ou a circulação de centenas de volumes e a publicação de muitos outros, mas também pela regulamentação da cultura numa escala que nenhuma nação ocidental moderna jamais havia vivenciado”. Tradução nossa.

<sup>5</sup> “A fim de buscar uma política de cultura alemã, é necessário reunir artistas de todas as esferas numa organização unificada sob a liderança do Reich. O Reich não deve apenas determinar as linhas do progresso mental e espiritual, mas também liderar e organizar as profissões”. Tradução nossa.

Designado os sete setores de produção artística, Shirer responde à pergunta: *para quê então controlar o conteúdo de artistas alemães?*:

[...] Nazi leaders decided that the arts, literature, the press, radio and the films must serve exclusively the propaganda purposes of the new regime and its outlandish philosophy (Ibid., p. 242).<sup>6</sup>

A arte, então, não pertenceria mais à individualidade e à subjetividade do artista, mas sim ao Reich, contribuindo para sua agenda ideológica. Permanece claro, então, a inseparabilidade entre arte e política sob o Terceiro Reich.

Outros que discutem o processo de nazificação da cultura alemã também dão destaque à influência do gosto pessoal e a convicção pela dita raça ariana de Adolph Hitler sobre a definição de arte alemã e a regulamentação de produção cultural no período entre 1933 e 1945. Steven Kasher (1992) ilustra a ativa participação de Hitler na produção de arte e *design* durante sua trajetória política, iniciando enquanto soldado na Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), chefe de propaganda do Partido Nazista (1920 e 1922), líder do Partido Nazista (1923 - 1933), até mesmo enquanto Führer da Alemanha nacional-socialista (1933 - 45). Kasher reitera a argumentação de Shirer, afirmando que nenhuma outra pessoa moderna exerceu o mesmo grau de controle pessoal sobre a cultura visual de sua nação tanto quanto Hitler.

Enquanto o foco do tópico de Shirer é um acompanhamento fielmente cronológico e geral do domínio nazista sobre as manifestações culturais alemãs entre 1933 e 1937, o trabalho de Kasher é estruturado por dois tópicos: o primeiro, da documentação da cultura visual nazista (como propaganda política e Belas Artes), e o segundo, do ressurgimento desta cultura visual na década de 1990 em exposições sob uma ótica frequentemente histórica e antifascista.

Um exemplo utilizado no segundo tópico é a exposição *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, inaugurada no Los Angeles County Museum of Art (LACMA) em 1991. A exposição rememora “Arte” Degenerada, organizada pelo então Ministro de Propaganda Joseph Goebbels e inaugurada em 19

---

<sup>6</sup> “[...] líderes nazistas decidiram que as artes, a literatura, a imprensa, o rádio e o filme devem servir exclusivamente aos propósitos de propaganda do novo regime e sua absurda filosofia.” Tradução nossa.

de julho de 1937 como um contraponto à *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (“Grande Exposição de Arte Alemã”), aberta no dia anterior.

Junto à exposição comemorativa, foi publicado um livro de mesmo título reunindo fotografias e documentos oficiais, ensaios e relatos pessoais sobre a original. A curadora e autora Stephanie Barron (1991, p. 9) complementa a visão de Shirer e Kasher sobre a singularidade da manipulação nazista da produção cultural na Alemanha:

The thoroughness of the National Socialists' politicization of aesthetic issues remains unparalleled in modern history as does the remarkable set of circumstances that led to the complete revocation of Germany's previous identification of its cultural heroes, not only in the visual arts but also in literature, music, and film.<sup>7</sup>

Sendo assim, constata-se que “*Arte Degenerada*” se porta enquanto protótipo da censura e perseguição artística do Terceiro Reich. O anti-semitismo alemão<sup>8</sup>, acoplado ao crescente anti-bolchevismo e ao anseio pelo conservadorismo instigaria e fortaleceria o ódio pelo *avant-garde* por setores da sociedade. Ademais, não esquecemos a influência do histórico pessoal de Hitler na obsessão por arte “pura”: Tanto Kasher (1992) quanto Barron (1991) e Cashin (2016) assinalam a rejeição do jovem Hitler pela Academia de Belas Artes como um elemento significante para a conspiração nacional-socialista contra a burguesia judaica do meio artístico.

Cashin (2016) categoriza a arte aprovada e estimulada pelo regime pelos seguintes nove temas: paisagens; campesinato; família; maternidade; o trabalhador; o homem ariano; guerra; retratos de Hitler; nacionalismo. Toda produção que fugisse dos valores indissolúveis dos temas citados sofreria risco de censura e perseguição. Foi nesse contexto que, sob as ordens do próprio *Führer* e autorização de Goebbels,

---

<sup>7</sup> “A minúcia da politização nacional-socialista sobre a estética permanece incomparável na História moderna, assim como o notável conjunto de circunstâncias que levaram à completa revogação da identificação prévia da Alemanha de seus heróis culturais, não somente nas artes visuais, mas igualmente na literatura, na música e no cinema.” Tradução nossa.

<sup>8</sup> Intensificado após a publicação de *A descendência do homem* (1871), de Charles Darwin. As teorias de seleção natural e origem da espécie humana seriam adaptadas por intelectuais alemães para justificar suas crenças de um império alemão racialmente puro e do homem nórdico como ideal (BARRON, 1991; CASHIN, 2016).



o pintor e político Adolph Ziegler selecionou e assegurou<sup>9</sup> cerca de 650 obras expressionistas e cubistas para fins expositivos. A exibição pública de pinturas, gravuras, livros e esculturas julgadas degeneradas, ou indecentes, de viés esquerdista, que retratavam pobres, prostitutas, judeus, negros e povos do Pacífico serviria como um grande alerta para seus visitantes reconhecerem as distintas formas de subversão ao Reich e ao povo ariano.

A curadoria propositalmente caótica de *“Arte” Degenerada* provou ser uma ferramenta crucial para legitimar a ideologia estética dos nazistas. Barron (1991) e Cashin (2016) concedem ao leitor uma detalhada apresentação do meio expositivo a partir do relato de visita de Peter Guenther. Na narrativa do então jovem alemão, percebemos uma série de fatores habilmente executados para a criação de uma atmosfera extremamente desagradável, que dificultasse a interpretação de qualquer obra e provocasse desconforto físico. Entrada principal mal-iluminada, teto baixo, salas e corredores estreitos, obras empilhadas e citações pichadas nas paredes, grande aglomeração de pessoas e concentração de barulho são algumas características levantadas no texto de Guenther. Para facilitar a compreensão do espaço precário, Cashin recorre à comparação: enquanto a *Grande Exposição de Arte Alemã* continha 600 obras em 40 salas, *“Arte” Degenerada* abrigava 650 em apenas nove. A ansiedade e a frustração do visitante provocada pela desordem foi um sucesso: o ódio pelo ambiente induziria o público a odiar as obras nele expostas (CASHIN, 2016, p. 71).

Meio século mais tarde, *“Arte” Degenerada* retornaria na forma de reproduções modernas em novos espaços museais. Trata-se de um fenômeno reflexo do crescente interesse pela memória e sua percepção como ferramenta de identidade tanto individuais quanto coletivas (GREENBERG, 2009), manifestando-se principalmente na cultura de massa na forma de exposições de grande produção. Lembrar de exposições passadas passou a fazer parte desta nova preocupação pela memória, encaixando-se na prática de espacialização da memória, tornando-a concreta,

---

<sup>9</sup> “Em 30 junho de 1937, Goebbels autorizou Ziegler a ‘selecionar e assegurar uma exposição, obras de arte alemãs degeneradas desde 1910, tanto pinturas quanto esculturas, em coleções do Reich alemão, por províncias e municípios’. [...] O Führer instruiu Ziegler a apreender arte que contivesse abstração ou cores que não estivessem de acordo com a natureza (LIPPMAN, 1998, p. 11)”. Tradução nossa.

tangível, real e interativa (Ibid., p. 2). A reprodução de “*Arte Degenerada*” na exposição *The Fate of the Avant-Garde* é um exemplo dessa ocorrência e citada nas obras de Reesa Greenberg.

Seu artigo “*Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web*” (2009) estuda as exposições que relembram outras exposições - ou, como Greenberg as chama, *remembering exhibitions* (“exposições rememorativas”) - e a maneira em que estas exercem o trabalho de memória e representação. Elas recriam os *lieux de mémoire*, cunhados por Pierre Nora, pois agem como espaços onde a memória pode ser ativada, recuperada e reintegrada numa memória coletiva de exposições (Ibid., p. 5).

Seu trabalho é composto por três pontos, seguindo as três tipologias identificadas de exposição rememorativa: a réplica; a *riff*<sup>10</sup>; e a reprise. A exposição *The Fate of the Avant-Garde* ressurgue neste trabalho no primeiro tópico, sendo categorizada como réplica. Sendo a mais tradicional entre as exposições rememorativas, Greenberg a define como aquela que busca remontar o máximo possível a exposição passada (Ibid., p. 2), exibindo obras a ela originais junto a reproduções fotográficas e/ou cinematográficas das demais que não conseguiram ser “resgatadas”.

Já a exposição do tipo *riff* pode ser resumida pela seguinte característica: seu foco não se atrela à reconstrução ou reprodução da original, mas, de fato, no seu conceito. Uma exposição *riff*, por exemplo, pode ser pensada e montada a partir de uma crítica à originária. Para entender melhor, Greenberg apresenta o caso da exposição que lembrava os 50 anos da *Documenta*. Reconhecendo a inviabilidade de reproduzir suas onze instalações, foi criada uma com cinco capítulos, capítulos “separados, mas inseparáveis” (Ibid., p. 7). O conceito de pareamento, de sobreposição, é essencial à noção de *riff*.

Para entender melhor a diferença entre réplica e *riff*, comparamos *The Fate of the Avant-Garde* com o capítulo *Discreet Energies* da exposição *50 Jahre/Years. Documenta 1955 – 2005*, curada por Michael Glasmeier. Reeseberg dá destaque à interação e à tensão entre lembrança e esquecimento produzida por esta segunda

---

<sup>10</sup> *Riff*, na teoria musical, corresponde a um pequeno trecho executado na guitarra, geralmente se repetindo mais de uma vez.

exposição, algo que, ao meu ver, *The Fate of the Avant-Garde* seria incapaz de gerar devido à sua reprodução fiel de “Arte” Degenerada. Greenberg descreve a organização de *Discreet Energies*:

The artworks were not arranged chronologically by exhibition or date, or in relation to the spaces in which they were originally displayed. Nor was there any interpretative material or commentary in the exhibition space. By treating the artworks as self-contained units of energy, Glasmeier wanted to draw attention to the possibility of other histories within and alongside a *documenta* context. As with any riff, Glasmeier explored his subject, improvised on it and produced a distinct variation.<sup>11</sup>

A *riff*, portanto, não depende necessariamente de uma contextualização prévia dos objetos lá presentes para se comunicar ao público. É possível também que uma das intenções do curador fosse evitar a prisão do objeto àquele específico contexto histórico, e, nas palavras de Greenberg, possibilitar o objeto a ser atrelado a outras narrativas; a novas possibilidades de leitura e compreensão. A exposição contemporânea, por instância, pode incluir diferentes obras de contextos diferentes da exposição “original” em seu mesmo espaço. A exposição *riff* lembraria e representaria a própria prática de relembrar exposições. Greenberg aponta ao desejo de lembrar exposições por meio de diferentes formas de se lembrar (o jogo entre memória e esquecimento presente no ocultamento de um contexto histórico para determinada exposição, por exemplo).

Por sua vez, a categoria reprise trata de lembrar a exposição rememorativa já finalizada. Resumidamente, a exposição reprise é aquela que evoca a posterior da original. Embora esta terceira tipologia não seja de grande relevância para a revisão de literatura<sup>12</sup>, vale notar que Greenberg compreende a exposição como um fenômeno imaterial e efêmero passível de documentação. Sendo assim, a autora aposta em ferramentas digitais, a publicação de vídeos e fotos na *Internet* pelos próprios

---

<sup>11</sup> “As obras de artes não foram organizadas cronologicamente por exposição ou por data, ou em relação aos espaços em que foram originalmente exibidas. Tampouco havia interpretações ou comentários no espaço da exposição. Ao tratar as obras de arte como unidades de energia autônoma, Glasmeier quis chamar atenção para a possibilidade de outras histórias dentro e ao lado de um contexto *Documenta*. Como em qualquer *riff*, Glasmeier explorou seu assunto, improvisou e produziu uma variação distinta (Ibid., p. 8)”. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Dado que a preocupação central de minha pesquisa é analisar a forma em que a exposição *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, de 2017, relê a original *Entartete Kunst*, de 1937.

visitantes. O assunto de salvaguarda da efemeridade é equitativamente abordado por Baião (2016) e Magaldi (2017).

Ao abordar as práticas contemporâneas de exposições rememorativas, sob a perspectiva de gestão de memória, Greenberg permite ao leitor repensá-las a partir de diferentes modelos de exposição rememorativa. Esta não deve ser atrelada a seu espaço físico e à sua coleção de objetos - ao contrário, a exposição rememorativa pode ser uma entidade dinâmica, envolvente, que desafie a ideia de que passado, presente e futuro são blocos separáveis e estagnantes.

O pensamento de Reesa Greenberg serve de referência teórica para o desenvolvimento do debate em *'Re-enacting Exhibitions': an attempt to go beyond memory* (2013) de Miriam La Rosa. Por meio do estudo de caso, o foco do trabalho da curadora e mestre em Museologia é o reconhecimento da relevância potencial do fenômeno ainda pouco teorizado para práticas curatoriais contemporâneas (LA ROSA, 2013). Porém, enquanto Greenberg situa essas exposições como “rememorativas”, e dentro do contexto dos trabalhos da memória, La Rosa as redenomina de “re-encenadoras”, dando ênfase na noção de *simulacrum* apresentado por Baudrillard (1981) e sob uma perspectiva de performance em vez de reconstrução histórica:

[the] Greenberg genre of ‘remembering exhibitions’ seems to be coincident with some sort of *lieux de mémoire*, adopted with the sole scope of documentation. Both replicas and reprises do clearly appear like alternatives and/or extended ways to document the past and reflecting upon exhibition history.<sup>13</sup>

Isto, no entanto, não impede La Rosa de utilizar as três tipologias levantadas por Greenberg (réplica, *riff*, reprise) e reconhecê-las como novos gêneros de expografia que merecem mais investigação. Ela acrescenta à revisão de texto de Greenberg a visão de Baudrillard (1981) sobre *simulacra*, ou *simulacrum*:

[a] simulacrum is not a copy of the real, but a copy without an original, a “hyperreal”, resulting from a process of simulation: the active process of replacement of the real. In this regard, Baudrillard identifies four

---

<sup>13</sup> “[o] termo de Greenberg de ‘recordar exposições’ parece coincidir com alguma forma de *lieux de mémoire*, acoplado ao escopo exclusivo da documentação. Tanto as réplicas quanto as reprises aparecem claramente como alternativas e/ou maneiras estendidas de documentar o passado e refletir sobre a história da exposição (Ibid., p. 3).” Tradução nossa.

stages of reproduction: the image/copy as a basic reflection of reality; the unfaithful copy as a perversion of reality; the pretence of reality, where the simulacrum pretends to be a faithful copy but there is no model; and the pure simulation, in which the simulacrum has no relationship to any reality whatsoever.<sup>14</sup>

Argumentando que o *simulacrum* representa muito mais que uma cópia da realidade, e sim uma oportunidade de novas histórias (LA ROSA, 2013), lembramos da exposição rememorativa do tipo *riff*, exemplificada por Greenberg por meio do “capítulo” *Discreet Energies* da exposição *50 Jahre/Years. Documenta 1955 – 2005*. Como anteriormente mencionada, uma das características da *riff* é a certa independência que esta tem da necessidade de contextualização prévia dos objetos de sua coleção. Podendo ser atrelado a outros contextos, o objeto tem a oportunidade de ganhar novos significados e novas narrativas. Uma vez que a repetição da exposição original é realizada em um diferente contexto espaço-temporal, ela ganharia, segundo La Rosa, um caráter de performance, ou reencenação:

To re-enact is to act again, to go through a second time, and it obviously includes the engagement within a particular context: the involvement of a contemporary relevance that the sole act of remembering might overlook. To re-enact is likewise to perform again, and each re-performance is a new performance, due to the change of some of the elements originally involved: e.g. context and/or audience.<sup>15</sup>

É aqui então que identificamos o ponto de divergência entre La Rosa e Greenberg. La Rosa insiste na denominação “exposições re-encenadas”, ou “performáticas”, ao contrário de “rememorativas”. Argumentando que a exposição que relembra outra assume o papel de *simulacrum* (uma cópia sem original), e que é inviável reproduzir fielmente algo que ocorreu em outro tempo e espaço (portanto em

---

<sup>14</sup> “[um] *simulacrum* não é uma cópia do real, mas uma cópia sem um original, um ‘hiperreal’, resultante de um processo de simulação: o processo ativo de substituição do real. A esse respeito, Baudrillard identifica quatro estágios de reprodução: a imagem/cópia como um reflexo básico da realidade; a cópia infiel como uma perversão da realidade; o pretenso da realidade, no qual o *simulacrum* finge ser uma cópia fiel, mas não há um modelo; e a simulação pura, em que o *simulacrum* não tem relação com alguma realidade (Ibid., p. 3)”. Tradução nossa.

<sup>15</sup> “Reencenar é encenar de novo, passar por uma segunda vez, e evidentemente inclui o engajamento dentro de um contexto particular: o envolvimento de uma relevância contemporânea cujo único ato de lembrar possa ocultar. Reencenar trata igualmente de encenar novamente, e cada re-performance é uma nova performance, devido à mudança de alguns dos elementos originalmente envolvidos, como o contexto e/ou público (Ibid., p. 4)”. Tradução nossa.

um contexto completamente diferente do vigente), a exposição assume, em vez de reproduzir ou simular, uma nova interpretação da ocorrida.

O tema de documentação de exposições passadas ganha centralidade na tese de doutorado de Monique Magaldi. Reesa Greenberg novamente aparece como um dos principais nomes da História da Exposição. Semelhante à maneira em que a primeira cita o papel da *Internet* na criação de novas estratégias de memória por museus de arte, a doutora busca compreender como a documentação sobre exposições é desenvolvida, de modo a contribuir para o desempenho da função social do museu (MAGALDI, 2017).

Delimitando seu objeto de estudo à documentação de exposições, sua pesquisa parte de um referencial teórico embasado nos estudos de História da Exposição por autoras como Greenberg e Baião (2016); de documentação arquivística, bibliográfica e museológica, citando nomes como Manini (2002), Baptista (2007) e Ferrez (1994); e do processo de musealização, fazendo menção a Stránsky (1995), Desvalés (2013), Loureiro (2013) e Cury (2005). Magaldi insere sua investigação tanto dentro da Museologia quanto dentro do campo da história da Arte, uma vez que envolve a documentação, uma das principais ações do processo museológico, e a seleção e o destaque de exposições importantes para o reconhecimento de artistas e movimentos (OLIVEIRA, 2015 *apud* MAGALDI, 2017).

Assim como Greenberg, nota-se que Magaldi não faz nenhuma referência explícita ao caráter performático das exposições. Durante toda a tese, o termo “performance” surge atrelado à arte-performance. Magaldi reconhece as exposições como “patrimônio efêmero, passível de documentação” (Ibid., p. 43) para futuro estudo, ideia que tanto Greenberg, La Rosa e Baião sustentam em suas investigações.

Joana Baião (2016) também questiona como deve-se documentar e preservar o conteúdo e o impacto artístico das exposições, uma vez que são, segundo a autora, “eventos efêmeros, cuja memória se desmultiplica por diversos registos, e sendo a publicação de catálogos daí resultante um testemunho apenas parcial da sua realização” (Ibid., p. 2), podendo ser “encaradas como objetos artísticos em si mesmo, suscetíveis de nova análise e interpretação” (Ibid., p. 5).

Resumidamente, Greenberg, La Rosa, Magaldi e Baião demonstram justificativas análogas em seus trabalhos, indicando a escassez de investigação científica dentro de uma emergente disciplina de exposição. Todas concordam que vem crescendo o interesse pela memória e por exposições passadas, e que seu estudo possibilita uma revisão crítica da historiografia da arte e das práticas curatoriais, museológicas e patrimoniais.

## 1.2 Objeto de pesquisa

O objeto de pesquisa desenvolvido é o trabalho de memória exercido pela exposição *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* (2017), na relação com a exposição nazista *Entartete Kunst* (“Arte” Degenerada), de 1937.

## 1.3 Justificativa

A postura crítica da Museologia à história e ao papel dos museus evidenciou a relação que estes compartilharam com identidade, discurso e poder. Museu é uma arena de conflito, como enuncia Mário Chagas (2009), além de conquista e de exaltação entre os vitoriosos da História. Como desde cedo me fascinei pelo estudo da Segunda Guerra Mundial e pela memória escrita de sobreviventes do regime nazifascista, constatei que o assunto poderia ser explorado por meio da análise do museu como instrumento legitimador. Vi, assim, que haveria espaço no curso de Museologia para aprofundar o interesse e torná-lo objeto de investigação.

Este trabalho se assenta em três elementos que avalio como carentes no nosso campo de estudo: a primeira, de produção científica de cunho museológico dentro da emergente área da História das exposições; a segunda, de textos originais em português sobre a exposição itinerante nazista *Arte” Degenerada*; e a terceira, de uma pesquisa que relacionasse a de 1937 com a *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, inaugurada em 2017 no Museu de Artes Belas de Berna, na Suíça. A contextualização de *“Arte” Degenerada* e a investigação das estratégias de sua recordação pela exposição *Confiscated and Sold*, baseada em seus respectivos

guias oficiais, nos impulsiona a pensar a exposição enquanto um pólo que concentra discursos cuidadosamente elaborados por curadores e traduzidos para o público, que, por sua vez, sentem-se cada vez mais seguros em julgar acervos.

“*Arte Degenerada*” evidencia a suscetibilidade das artes visuais e das práticas curatoriais à manipulação política. Recordar e debater sobre o acontecimento é tanto exercitar uma reflexão do passado nazista quanto o distanciamento da imagem tradicional de exposição como lugar de contemplação inerte e de encontro com o belo, ou o conveniente. *Confiscated and Sold* põe em prática esses exercícios, provando que museu e exposição são locais, fóruns de debate do passado, e também da atualidade.

## 1.4 Objetivos

### 1.4.1 Objetivo Geral

Avaliar a forma pela qual a exposição nazista “*Arte Degenerada*”, de 1937, é retomada pela suíça Gurlitt: *Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, de 2017, a partir de seus respectivos guias oficiais, *Entartete “Kunst” Ausstellungsführer* (“Guia de Exposição ‘Arte’ Degenerada”) e *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold Exhibition Guide*.

### 1.4.2 Objetivos Específicos

- a) Contextualizar os antecedentes históricos de “*Arte Degenerada*” e analisar os elementos textuais e visuais que caracterizam o discurso de seu guia;
- b) Traçar o histórico da coleção Gurlitt e examinar a maneira em que a linguagem do guia de *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* forma uma determinada reinterpretação do passado e aborda a investigação de proveniência de obras da coleção;



- c) Relacionar os guias de *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* e de “Arte” *Degenerada* para em seguida refletir sobre o trabalho de memória do passado nazista.

## 1.5 Metodologia / Referencial teórico

Esta pesquisa segue uma proposta metodológica de caráter básico, que consiste de uma análise teórica do trabalho de memória da exposição *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* do Museu de Belas Artes de Berna, na Suíça.

Os objetivos da pesquisa seguem uma perspectiva descritiva e analítica, dado que a investigação se fundamenta, num primeiro momento, na apresentação e na descrição de “Arte” *Degenerada* e de *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold*, e, num segundo, na análise da relação que unem estes dois guias distintos. Esta relação se sustenta pela recordação que o documento mais recente faz do primeiro, enquadrando-a como manifestação de uma gestão de memória e de um debate de um período marcado pela perseguição política. Partindo de uma abordagem indutiva, os instrumentos deste trabalho incluem revisão de literatura, desenvolvimento do referencial teórico-metodológico, estudo de caso e análise documental. Ressalto aqui que *comparação* não é uma figura de linguagem adotada neste trabalho, dado que é inviável comparar dois elementos textuais tão distintos nos contextos em que foram redigidos e na sua articulação política. Vale então, afirmar que este trabalho é uma proposta de *relação* entre estes dois documentos.

A revisão de literatura é fundamental para o pesquisador descobrir, comparar e refletir sobre publicações que tratam de seu tema, contribuindo para a formação de novos argumentos que guiarão sua pesquisa. A depender, a quantidade de bibliografia levantada pode indicar que determinada área científica ainda não resolveu suas inquietações. Reuni obras relevantes para o meu tema central - a gestão de memória de *Confiscated and Sold* - e às áreas nele conexas, como a contextualização histórica de “Arte” *Degenerada* e exposições rememorativas.

O enquadramento teórico-metodológico engloba os conceitos fundamentais do desenvolvimento argumentativo da investigação, partindo de autores que dialoguem sobre memória, discurso, arte degenerada, exposição e História das exposições.

A pesquisa documental será composta pela crítica interna e externa dos respectivos guias de exposição. A crítica interna consistirá na hermenêutica, ou seja, numa leitura atenta e na interpretação do conteúdo textual e imagético. Para que isso ocorra, será necessária uma familiaridade tanto com a linguagem e os conceitos do contexto investigado (o emprego do termo *degeneração* pelos nazistas, por exemplo) e a capacidade de assimilá-lo na linguagem contemporânea. Já a externa será responsável pelo enquadramento do contexto histórico e social do momento em que as fontes foram produzidas, por meio da identificação de sua data, local e autoria, entre outros elementos registrados.

Reunindo todas essas características, classifico minha pesquisa como qualitativa.

### **1.5.1 Memória**

Michel Pollak (1992) teoriza os elementos constitutivos da memória e os categoriza em três critérios: acontecimento, personagens e lugares. Características da memória também incluem fluabilidade, hereditariedade, seletividade, organização e reorganização (ou “rearrumação”).

Para o autor, quando se aborda o acontecimento, trata-se de um evento que possa ser tanto vivido individualmente quanto em grupo. É interessante mencionar que tal evento não precisa necessariamente ser vivenciado por todos seus membros para se enquadrar na sua memória coletiva. Este pertencimento a um evento ocorrido em um tempo-espço longínquo do atual reflete o aspecto hereditário da memória. Como discorre Pollak (1992, p. 2), a projeção e identificação com determinado passado, especialmente aquele de proporções dramáticas, pode ser tão forte que sua memória pode ser herdada, difundida ao longo do tempo com alto grau de identificação entre seus transmissores e ouvintes.

Nessa análise da constituição da memória, personagens e lugares seguem a mesma lógica do acontecimento:

Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabelas, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa (Ibid., p. 2).

Um exemplo deste sentimento de vínculo a personagens é o caso dos heróis nacionais, figuras públicas que participaram e marcaram a história de uma nação e posteriormente foram engrandecidos pela coletividade como benfeitores, salvadores da Pátria, entre outras denominações.

Inicialmente, considere que pertencimento e aversão poderiam atuar como dois lados de uma mesma moeda, no que se refere ao posicionamento coletivo diante de uma figura ou um evento passado. Mas é possível que a metáfora da moeda não seja adequada, visto que memória é, como Pollak escreve, uma construção fluida e repleta de ambiguidades cujos posicionamentos dificilmente poderiam se encaixar numa dicotomia simplista. Digo isto pensando nas circunstâncias da Alemanha pós-nazismo. Por mais que haja aversão da população aos princípios nacionais-socialistas e desprezo pelas antigas autoridades, estão inevitavelmente enraizadas no imaginário coletivo a vergonha e a culpa desse período traumático. Culpa, por sua vez, indica necessariamente a existência de responsabilidade por algum feito, e assim, observamos a presença de pertencimento. Evidentemente, a culpa sentida pelo indivíduo varia conforme o grau de contribuição de algum mal. Refutando então minha própria metáfora de moeda, e lembrando que memória é fruto de um trabalho complexo que “grava, recalca, exclui, relembra” (Ibid., p. 5), notamos aqui que aversão e pertencimento ao passado são atributos que podem andar lado a lado, sendo um equívoco interpretá-los como dissociáveis.

Pressupondo que memória seja fenômeno de construção tanto individual quanto social, e transmissível entre gerações, fica clara sua ligação com o sentimento de identidade. Quanto este sentimento, Pollak julga como

[...] o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela

própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

O autor argumenta que a memória seria um elemento constituinte da identidade, uma vez que garante à pessoa o sentimento de continuidade dentro de seu tempo-espço e o sentimento de coerência (Ibid., p. 5), isto é, de unidade com todos os outros elementos que compõem sua individualidade.

Em contrapartida, a afirmação de determinada identidade depende necessariamente de uma consciência de alteridade. É preciso primeiro discriminar para nomear. Utilizo o verbo discriminar no puro sentido de identificar diferenças entre objetos, pessoas, assuntos, enfim, o que for de existente para sociedade. A autodeclaração de um grupo resulta da necessidade de se distinguir dos demais. Uso o caso da identidade ariana da Alemanha de Hitler como exemplo. A noção de raças humanas, umas supostamente mais puras do que outras, data desde o final do século XIX com o advento de teorias raciais e eugenistas europeias. Mas é somente após a derrota na Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) e o considerado humilhante Tratado de Versalhes, dentre os demais acontecimentos que logo enfraqueceriam a estabilidade nacional (SHIRER, 1992), que surgiria a urgência de uma nova e fortalecida identidade alemã. A identificação de uma parcela da população à imagem do ariano germânico, de origens nórdicas e portanto superior aos demais povos, provavelmente, não ganharia tamanha popularidade se não fosse pelo então anseio nacionalista e o crescente sentimento anti-semita da época.

Como a memória atua enquanto apoio à coesão social, definindo e reforçando sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades (POLLAK, 1989, p. 7), sendo assim uma ponte para a legitimação de valores e projetos de um grupo, sua elaboração frequentemente leva seus membros a conflito. Mesmo entre indivíduos que vivenciaram um mesmo acontecimento, a pluralidade de experiências e lembranças de cada pessoa pode tornar inviável a elaboração de uma representação de passado universal e harmoniosa. Sua construção, portanto, é resultado de seleções, recortes e apagamentos geralmente efetuados por aqueles que detêm maior concentração de poder. Quando esta memória se encontra difundida na história, Pollak (1992) chama o estudo de sua função de *trabalho de enquadramento*. Em seu texto anterior, *Memória, Esquecimento e Silêncio* (1989), o autor trata esta

tarifa como um “trabalho permanente de reinterpretação do passado [...] contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos” (Ibid., p. 8). O trabalho de enquadramento da memória comporia pontos de referências anteriormente mencionados, como acontecimentos, personagens e lugares marcados no imaginário individual e coletivo, acrescidos a objetos materiais como monumentos, bibliotecas e museus (Ibid., p. 9). Em suma, o trabalho de enquadramento da memória tem por objetivo analisar como o passado é interpretado e utilizado *a posteriori*. Este conceito é imprescindível para meu trabalho, cujo objetivo é propriamente a análise da relação de uma exposição passada por uma atual, finalizada no início de 2018.

### 1.5.2 Reorganização de memória

Sabendo que memória não é algo estagnado, tampouco neutro, não é surpresa que, quando organizada e relativamente constituída, passa por um *trabalho de manutenção*, reorganização ou de rearrumação (POLLAK, 1992, p. 7). Isto é percebido principalmente no âmbito político, como o autor ilustra com o caso de partidos que precisam reler seu passado institucional para adequar e legitimar uma nova orientação ideológica.

Este entendimento de rearrumação é destaque no trabalho de Brito (2018), ao serem analisadas as estratégias de formulação e reformulação de identidade e memória do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em um recorte temporal de 40 anos. Sua metodologia de revisão de literatura e análise de documentos textuais é incorporada no meu trabalho de gestão de memória a partir de um estudo de caso.

Brito apresenta o plano de legitimação de reforma institucional por meio da elaboração de uma nova narrativa adequada para o novo cenário político-administrativo desejado, baseada na “apropriação, adaptação e sobreposição de várias camadas de memórias formuladas em diferentes contextos” (Ibid., p. 188). Mudanças, sobretudo aquelas que afetam uma população, como as governamentais, dependem de uma justificativa atraente e legitimadora. Uma das estratégias mais silenciosas, porém poderosas, é da reformulação de uma nova identidade que

propague um sentimento premeditado de pertencimento e união com base em um suposto passado comum. Resumidamente, a estratégia da memória coletiva.

Enquanto examina detalhadamente obras utilizadas de parâmetro e fundamento para uma nova identidade do Iphan, o autor levanta fatos ditos e não-ditos, corroborando a ideia de que a história escrita é sempre seletiva. Certos eventos são destacados por seus idealizadores, enquanto outros, ocultados. Para que haja uma nova narrativa, “várias camadas da memória institucional seriam mobilizadas para, então, serem adaptadas, distorcidas, apagadas” (Ibid., p. 205).

### 1.5.3 Discurso

A metáfora de camadas de fatos e eventos ditos e não-ditos em cada discurso também se manifesta na noção de formação discursiva de Michel Foucault. Refutando a ideia de verdade absoluta e universal, Foucault (1996) prega em *A ordem do discurso* a parcialidade do conhecimento científico genuíno, ou das *disciplinas*, assim como teoriza as relações entre poder e conhecimento.

Para Foucault, o poder se encontra em todas as esferas da sociedade. Todos nós estaríamos em fluxos de poder, e não existiria um vácuo de poder na vida social humana. O que julgamos por verdadeiro seria uma reprodução de jogo de poder, pois o poder se traduz na capacidade de identificar, nomear, classificar, dar sentido ao desconhecido. Numa simples afirmação, há uma disputa de verdades. Por exemplo, ao descrever um colega de sala e anunciar a seguinte frase, “ele é um homem branco”, testemunha-se também uma série de não-ditos. A frase em si parte de um processo de recorte, pois, além de deixar de lado outras definições que eu poderia ter utilizado para descrevê-lo, eu oculto aos demais a maneira pela qual cheguei àquela afirmação, como eu cheguei à conclusão de sua identidade de gênero (homem) e de raça (branco).

O filósofo francês aponta a construção histórica do conceito de verdade e o caráter transmutável do discurso, o qual nos permite comparar sua ordem à escrita sobre pergaminho: lava-se o couro para escrever uma nova frase, mas sobre ele permanecem resquícios de frases antigas. Ou seja, trata o discurso como um conjunto selecionado de conceitos, crenças e afirmações pré-existentes, e limitado por três

grupos de procedimentos: “os de exclusão externos e internos ao discurso, bem como as regras impostas aos sujeitos” (BRANDÃO, 2010, p. 3).

#### 1.5.4 Museumania

Revisitamos aqui o fenômeno do crescente interesse pela memória e práticas museais, mencionado na revisão de literatura por meio da reflexão de Greenberg (2009). O *boom* de museus norte-americanos e europeus a partir da década de 1980 - época em que a produção de novas tecnologias se mostra cada vez mais acelerada -, confirma a inquietude de como e onde preservar objetos e memórias que não pertencem mais à nossa atualidade. Huyssen (1994) introduz a expressão *museumania* para representar a crescente musealização e popularidade de museus e exposições, principalmente as temporárias, na era pós-moderna da informação.

Para compreender o sucesso dos museus e das exposições que perdura até hoje, Huyssen apresenta três modelos explicativos. O primeiro, da teoria da compensação, isto é, o ato de balancear uma suposta perda de estabilidade temporal provocada pela modernização tecno-científica por meio da institucionalização de locais de preservação de tradições e de memória, tais como os museus. Huyssen (Ibid., p. 46), parafraseando Hermann Lubbe: “[o museu, a exposição] oferece ao sujeito moderno instável formas tradicionais de identidade, ao simular que essas tradições culturais não foram atingidas pela modernização”. Em tempos marcados por constantes inovações, incluindo as de costumes e comportamentos sociais, “os museus parecem preencher uma necessidade antropologicamente arraigada às condições modernas: pois são eles que permitem aos modernos negociar e articular uma relação com o passado” (Ibid., p. 37).

Em seguida, a teoria da simulação e da catástrofe da musealização de Henri Pierre Jeudy e Jean Baudrillard. Resumidamente, tudo é capaz de ser ressignificado, simulado, musealizado. Isso, no entendimento dos três teóricos, apresenta-se como um malefício, dado que “musealização é o oposto da preservação: é o mesmo que matar, congelar, esterilizar [...]” (Ibid., p. 50). O museu, enquanto uma máquina de simulação, atua como mais outro meio de comunicação da cultura em massa.

O vínculo museu e cultura de massa é observado como consequência do *kulturgesellschaft*, teoria representativa de um novo estágio do capitalismo consumista inserido numa sociedade de elevada expectativa visual, onde o “desejo pelas imagens se transforma em um desejo por alguma outra coisa” (Ibid., p. 52). Uma sociedade marcada pela simulação, que deseja vivenciar experiências e acontecimentos testemunhados em séries e filmes, porém nunca os realizarão, dado que esses são fabricados por roteiristas e executados por atores profissionais. Seguindo a lógica da *kulturgesellschaft*, em que sensações, experiências e identidades confeccionadas são transmitidas em massa, o museu pode representar um intermediário entre televisão e público. Embora máquina de simulação, como o segundo fator sustenta, o museu físico pode oferecer interações que a televisão não consiga suprir a seus espectadores. A experiência de ver a Mona Lisa ao vivo, por exemplo, é algo que um vídeo jamais pode disputar.

### 1.5.5 Musealização e exposição

Complementando a ideia de que museu é local de percepção, para Marília Xavier Cury (2006), ele é também local da experiência de apropriação de conhecimento. O encontro e interação entre conteúdo e humano, por sua vez, ocorre fundamentalmente no espaço de exposição. Partindo da definição de Cristina Bruno (2005) de museológico enquanto percepção e processamento da relação entre homem e objeto em um cenário<sup>16</sup>, Cury considera a exposição a principal forma de comunicação museológica.

Além disso, para a museóloga, a exposição é expressão da última etapa do processo de musealização, “ação permanente que ocorre em um museu” (Ibid., p. 27) que engloba atividades de aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. Seu “processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se a apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas” (Ibid., p. 26). Procede de um ato de seleção, tanto de objetos a serem exibidos, como de valores a serem a eles atribuídos, em conciliação

---

<sup>16</sup> Concepção do *fato museal*, definido por Waldisa Rússio Guarnieri em 1981. Maria Cristina Bruno foi sua antiga aluna e responsável por reunir e organizar sua produção bibliográfica.



com o restante do acervo. Curry discorre: “os objetos selecionados para uma exposição são [...] escolhidos (valorados), duas vezes: a primeira para integrar o acervo da instituição (ou *in situ*) e a segunda para associar-se a outros objetos - também escolhidos - para serem expostos ao público” (Ibid., p. 26). É assim que evidenciamos a parcialidade do objeto musealizado, fruto de escolhas, de parcialidades, de visões de mundos subjetivos e arbitrários. Nesse caso, a exposição torna-se ferramenta de consolidação de seu sentido e é sujeita a narrativas premeditadas.

As exposições são atualmente entendidas como resultado de trabalho de equipe interdisciplinar. Exigem todo um planejamento e estudo *a priori*, particularmente do público. Predomina a preocupação de como este reagirá à exposição e a busca pelas melhores estratégias de comunicação do acervo a ser exibido. Em suma, o principal objetivo da exposição é garantir a interação entre mensagem expositiva e visitante, para que esta permita, como mencionado anteriormente, uma experiência de apropriação do conhecimento (Ibid., p. 38). Assim como o objeto musealizado, a exposição não tem importância por si só. Atua como entremeio do museu e público.

Seguindo o raciocínio de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o conteúdo de uma exposição é confrontado pela massa de um público caracterizado por sua atitude de especialista. Uma vez que a exibição reduz a distância entre artista e público, o espectador leigo se identifica numa posição de opinião, de crítica válida. É daqui que provém a manifestação do julgamento escandaloso pelo público, que se encontra em todo o direito de exprimir seu choque e sua insatisfação com obras de artes inusitadas.

A obra de arte não é mais um objeto de recolhimento e de devoção, segundo Benjamin, mas de dispersão e de diversão. Tal característica se manifesta no comportamento dos visitantes de “*Arte Degenerada*”, uma exposição de extremo teor político e brilhantemente planejada para a massa. O fascismo alemão, embora restringindo direitos, era eficiente em responder às demandas do trabalhador e da classe média, inclusive as de lazer (BENJAMIN, 2012). Mesmo sendo uma experiência propositalmente desagradável, como lemos na revisão de literatura, a exposição se manifestava como um local em que o principal era a opinião popular sobre a arte moderna confiscada. Walter Benjamin escreve: o fascismo permite que

as massas se expressem, ao mesmo tempo que mantém controle das relações de produção e propriedade. Consequentemente, o fascismo desemboca na estetização da vida política (Ibid., p. 210).

### 1.5.6 Degeneração e arte degenerada

Médico, autor e crítico social da cultura ocidental do fim do século XIX, Max Nordau (1898) é conhecido por ser o primeiro a aplicar a teoria da degeneração<sup>17</sup> ao campo das artes e da literatura moderna. Sua obra, do mesmo título, é uma resposta às mudanças sociais e às novas expressões no campo da literatura e das artes visuais do final do século XIX, diagnosticando-as a causa de uma sociedade decadente, moralmente perversa e propensa à loucura.

Seguindo sua lógica, o homem deve ter um conhecimento exato de seu mundo para se adaptar à sociedade e sobrevivê-la. Razão, restrição e disciplina são valores reiterados por Nordau e fatores para o progresso e a evolução natural do ser humano. Para que isso ocorra, devem ser suprimidos o instinto, a emoção e o inconsciente (BALDWIN, 1980). Portanto, até as expressões artísticas mais triviais, como a atribuição de cores inusitadas a elementos da natureza, por exemplo, eram por ele fortemente repreendidas. É importante notar, no entanto, que o foco da crítica de Nordau não era propriamente o inconveniente da arte moderna, mas sim, a expressão de tendências morais e sociais por ele identificados nessa manifestação da virada do século.

A ausência de racionalidade nos traços de pintura e na escolha de cores, a despreocupação por regras de proporção, o nudismo erótico, entre outras manifestações de ruptura de valores oitocentistas preocupava Nordau, descrevendo o modernista enquanto indivíduo marcado pelo “pessimismo, insatisfação, misticismo, emocionalismo, egoísmo [...] e desrespeito pela tradição”. Artistas e escritores

---

<sup>17</sup> Originalmente termo da natureza atribuído às espécies mais fracas e inclinadas à extinção, *degeneração* tornou-se vocabulário recorrente entre cientistas evolucionistas e eugênicos do final do século XIX, utilizado para todos grupos sociais que apresentavam risco às normas sociais. No caso nazista, a crença em populações degeneradas, supostamente inaptas à sociedade, tornou-se justificativa para sua esterilização e extermínio, prevendo assim a contaminação de futuras gerações alemãs.

julgados degenerados se encontravam lado a lado aos socialmente marginalizados e ditos responsáveis pela decadência da sociedade cristã europeia:

Degenerates are not always criminals, prostitutes, anarchists, and pronounced lunatics; they are often authors and artists. These, however, manifest the same mental characteristics, and for the most part the same somatic features, as the members of the above-mentioned anthropological family (NORDAU, 1898: 5)<sup>18</sup>.

Nordau continua: “whoever preaches lack of discipline is an enemy of progress and whoever worships his ego is an enemy of society” (apud BALDWIN, 1980: 105)<sup>19</sup>.

Ironicamente, Nordau era filho de rabino e militante sionista, que por vezes ligava o judeu europeu assimilado, não-sionista, aos degenerados - assim como fariam os nazistas trinta anos mais tarde. Previu involuntariamente o caráter da política cultural nazista, que culminou com o confisco de acervo artístico e a organização da infame exposição de 1937. Segundo Cashin (2016), o ataque contra arte moderna teve início assim que Hitler tomou poder em 1933, começando com a despedida de diretores de museus e professores das academias de Belas Artes.

---

<sup>18</sup> “Os degenerados nem sempre são criminosos, prostitutas, anarquistas ou loucos pronunciados; frequentemente são autores e artistas. Estes, no entanto, manifestam as mesmas características mentais e, na maioria das vezes, as mesmas características somáticas dos membros da família antropológica previamente mencionada”. Tradução nossa.

<sup>19</sup> “Qualquer um que prega tal falta de disciplina é um inimigo do progresso e quem adora o seu ego é um inimigo da sociedade”. Tradução nossa.

## 2. CAPÍTULO 1 - CONTEXTO DE “ARTE” DEGENERADA A PARTIR DO GUIA OFICIAL

O verão de 1937 marcou a cena artística de Munique. A cidade-referência de arte (SHIRER, 1990) e berço do movimento nazista<sup>20</sup> recebeu, nos respectivos dias 18 e 19 de julho, duas grandes exposições: “Arte” Degenerada (*Entartete Kunst*), no antigo prédio do Instituto de Arqueologia do Hofgarten<sup>21</sup>; e Grande Exposição de Arte Alemã (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*), na inédita Casa de Arte Alemã (*Haus der Deutschen Kunst*). Organizadas por autoridades culturais do regime, ambas exposições espelham a maneira por meio da qual a arte era concebida e operacionalizada no Terceiro Reich (1933 - 1945). Enquanto a segunda celebrava a arte germânica exemplificadora do plano de civilização ariana, a função central de “Arte” Degenerada era difamar a arte moderna e seus artistas como um todo, além de condenar o uso de dinheiro público na aquisição de pinturas, gravuras e esculturas de temáticas contestadoras ao regime nazista (BARRON, 1991).

O eixo deste capítulo é o guia desta primeira exposição. A partir dos debates de Shirer (1990), Barron (1991), Kasher (1992), Lippman (1998) e Welch (2007) sobre o desenvolvimento da *Kulturpolitik*, ou política cultural, da Alemanha entre os anos 1933 e 1937, contextualizo aqui os antecedentes históricos de “Arte” Degenerada a fim de compreender possíveis significados de seu guia oficial numa abordagem da gestão da memória e de seu passado. Em um segundo momento, analisarei o guia dando atenção aos elementos que compõem seu discurso.

---

<sup>20</sup> Ocorrido na cidade em novembro de 1923, o *Putsch* de Munique foi uma tentativa fracassada de golpe de estado liderado por Adolph Hitler, então líder do Partido Nazista, contra o governo da Bavária (SHIRER, 1990).

<sup>21</sup> Parque situado próximo ao antigo Palácio Residenz de Munique.

## 2.1 Entre 1933 e 1937

A inauguração de “*Arte Degenerada*” é descrita pelos autores como a ponta do *iceberg* de um ano marcado por um significativo controle, produção e comunicação de arte pelo Reich. A própria Casa de Arte Alemã, museu que abrigou *Grande Exposição* por 7 anos desde sua fundação em julho de 1937, foi o primeiro projeto arquitetônico concebido e efetivado pelo novo governo (KASHER, 1992). Ocorridas no mesmo ano, cito a proclamação do Dia de Arte Alemã no dia 16 de julho, seguida por pomposos desfiles e comemorações, e a fundação da revista pública *Arte no Terceiro Reich* (KASHER, 1992).

O período de quatro anos anterior a 1937 simboliza uma sucessão de mudanças na esfera cultural, uma “nazificação” da cultura alemã, indispensável para entender como, porquê e para quê “*Arte Degenerada*” fora realizada.

Durante a comemoração da pedra fundamental da futura Casa de Arte Alemã em outubro de 1933, Hitler proclamou com assustadora precisão “that the National Socialists would give the people four years time to adjust to the cultural policies of the new government”<sup>22</sup> (HINZ, 1979 apud BARRON, 1991, p. 17). Três anos e nove meses mais tarde, no dia da estreia da Casa, a primeira frase do ditador lembrou a todos: “When we celebrated the laying of the cornerstone for this building four years ago, we were all aware that we had to lay a new and genuine German art. We had to bring about a turning point in the evolution of all our German cultural activities”<sup>23</sup> (GHDI, p. 1). Em outro momento assegurou:

From now on we are going to wage a merciless war of destruction against the last remaining elements of cultural disintegration. Should there be someone among [the artists] who still believes in his higher destiny well now, he has had four years' time to prove himself<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> “que os nacionais-socialistas dariam quatro anos ao povo para se adequar às políticas culturais do novo governo”. Tradução nossa.

<sup>23</sup> “Quando celebramos a colocação da pedra fundamental deste edifício há quatro anos, estávamos todos conscientes de que tínhamos que estabelecer uma nova e genuína arte alemã. Tivemos que trazer um ponto de virada na evolução de todas nossas atividades culturais alemãs”. Tradução nossa.

<sup>24</sup> “De agora em diante travamos uma impiedosa guerra de destruição contra os elementos restantes da desintegração cultural. Caso haja alguém entre os [artistas] que ainda acredite em um destino superior, ele teve quatro anos para se provar”. Tradução nossa.

Da ascensão de Hitler em 1933 à inauguração das exposições, a *Kulturpolitik* ramifica-se e finca suas raízes por meio de leis e decretos, censura, demissões e perseguições (BARRON, 1991). A promulgação do Ministério de Esclarecimento Público e da Propaganda, a criação da Câmara de Cultura do Reich e o surgimento de exposições “sementes” são frutos importantes dessa política e serão abordados nesta seção.

Com exceção de judeus e socialistas declarados, os primeiros anos do regime não pareciam impactar a população alemã (SHIRER, 1990). Esse estado de paz pode ser parcialmente justificado pela censura e pelo controle da expressão de liberdade nas mídias imediatamente à ascensão dos nazistas. Esse estado de paz é tal que Shirer (1990, p. 206) descreve:

[the] Germans heard vaguely in their censored press and broadcasts of the revulsion abroad but they noticed that it did not prevent foreigners from flocking to the Third Reich and seemingly enjoying its hospitality<sup>25</sup>.

O autor continua: a promessa de comida, trabalho, e honra nacional seria suficiente para manter o povo otimista. Podemos (parcialmente) ligar as origens do enrijecimento da comunicação e da liberdade de expressão ao questionável incêndio do Reichstag<sup>26</sup> ocorrido na noite de 27 de fevereiro de 1933. Sob suspeita de conspiração comunista, Hitler exigiu ao então Presidente von Hindenburg emitir um decreto que adotasse medidas defensivas contra subversão política, tais como a suspensão de assembleia, de privacidade de correio e de outras comunicações (LIPPMAN, 1998). O incidente foi um sucesso, no sentido que sua repercussão

---

<sup>25</sup> “[os] alemães ouviam vagamente na imprensa censurada da repulsa estrangeira ao regime, mas notavam que esta não impedia estrangeiros a visitarem o Terceiro Reich e a desfrutarem de sua hospitalidade.” Tradução nossa.

<sup>26</sup> Reichstag - antigo prédio do Parlamento alemão. Futuras investigações sugerem que o crime teria sido de autoria nazista.

garantiu poderes plenos a Hitler um mês mais tarde<sup>27</sup>, estabelecendo assim sua ditadura.

Poucos dias antes da concessão de poder, foi estabelecido por decreto presidencial e promulgado o Ministério do Esclarecimento Popular e da Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* - RMVP) para dirigir, controlar e assegurar a ideologia nazista sobre a imprensa, literatura, artes visuais, filme, teatro e música. Em 1934, o Ministro Joseph Goebbels<sup>28</sup> (1897 - 1945) teria declarado: “The arts are for the National Socialist State a public exercise; they are not only aesthetic but also moral in nature and the public interest demands not only police in supervision but also guidance<sup>29</sup>” (WELCH, 2007, p. 32).

A estrutura do Ministério foi rapidamente dividida em sete departamentos<sup>30</sup>: Música, Belas Artes e “Cultura do povo” se confinavam na sétima categoria (WELCH, 2007). Qualquer profissional ligado às artes visuais cujas ideias destoavam às do regime corria risco de demissão e/ou perseguição até exílio. Após a publicação da Lei para a Restauração do Serviço Público Profissional<sup>31</sup> em abril, estima-se que mais de 20 diretores e curadores de museus foram retirados de seus cargos até o final de 1933 (BARRON, 1991). A eliminação de indesejáveis era regularmente justificada sob o pretexto de critérios subjetivos, como a inaptidão para uma composição de bom gosto (Ibid.). Assim como seu autor, qualquer obra visual que se distanciasse de temas nazistas se tornava potencial alvo de censura e eliminação.

Igualmente chefiada por Goebbels, foi promulgada em setembro a agência mais significativa do Ministério da Propaganda: a Câmara de Cultura do Reich

---

<sup>27</sup> Através da Lei habilitante de 1933, também conhecido por Lei para sanar a aflição do Povo e da Nação.

<sup>28</sup> Responsável pela imagem do Terceiro Reich, o alemão Paul Joseph Goebbels (1897 - 1945) foi um dos políticos mais influentes do regime e membro do círculo íntimo de Hitler (HEIBER, 2000).

<sup>29</sup> “As artes são para o Estado Nacional-Socialista um exercício público; elas não são apenas estéticas, mas também morais por natureza, e o interesse público exige não apenas a polícia na supervisão, mas também na orientação”. Tradução nossa.

<sup>30</sup> Departamento I: Legislação e Problemas Legais; Orçamento Financeiro e Contabilidade. Departamento II: Coordenação do Esclarecimento Popular e Propaganda. Departamento III: Rádio; Companhia Nacional de Radiodifusão. Departamento IV: Imprensa Nacional e Estrangeira; Jornalismo; Arquivos de Imprensa; Serviço de Notícias; Associação Nacional da Imprensa Alemã. Departamento V: Filme; Indústria Cinematográfica; Censura. Departamento VI: Teatro.

<sup>31</sup> Lei que permitia a demissão de qualquer funcionário público não-ariano.

(*Reichskulturkammer* - RKK). Cada câmara regulava as condições de trabalho de determinada área. Sua criação é um excelente exemplo da assimilação forçada de todas as esferas da vida política, econômica e cultural ao modelo nacional-socialista. Quem recusasse adesão à câmara enfrentaria ruína profissional (WELCH, 2007). À medida em que se consolidavam as engrenagens do Terceiro Reich, artistas se limitavam a duas opções: auto-censura para manter o cargo ou demissão.

## 2.2 Arte moderna

Entre 1914 e 1933 o *boom* de arte expressionista se inspirou nas tragédias da Primeira Guerra e no fascínio pelo estrangeiro. Cenas de miséria e doença mental, retratos de povos africanos e oceânicos tornavam-se temas frequentes entre modernistas ao passo que progrediam o conservadorismo e a extrema-direita numa Alemanha em crise. Com frequência, artistas e apoiadores do realismo nacional - gênero de fácil compreensão para o alemão comum -, e a elite intelectual e cosmopolita da *avant-garde* disputavam entre si (BARRON, 1991). Previamente apresentada a junção arte-política no início deste capítulo, a difamação de obras visuais reunidas sob o termo “moderno”<sup>32</sup> foi um dos maiores recursos para assentar os pilares anti-semitas e anti-bolchevistas do Terceiro Reich. Adotando a concepção de arte degenerada de Nordau (1898), os nazistas atribuíram a decadência da cultura alemã à burguesia liberal-judaica. Desde 1933 é inaugurada uma série de exposições de estilo e motivo semelhante a “*Arte Degenerada*”. Barron (1991) conta:

confiscated works were assembled into Schreckenskammer der Kunst (chambers of horror of art) whose organizers decried the fact that public monies had been wasted on these modern "horrors" and implied that many of the works had been foisted on the museums by a cabal of Jewish art dealers<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Todas obras que se enquadram nos movimentos expressionista, dadaísta, surrealista, cubista, fauvista e futurista.

<sup>33</sup> “Obras confiscadas eram agregadas em câmaras de horror de arte, cujos organizadores deploravam o fato de que dinheiro público havia sido desperdiçado nesses ‘horrores’ modernos e implicavam que muitas das obras haviam sido impostas aos museus por uma cabala de judeus negociantes de arte”. Tradução nossa.



Junto às demissões de seus funcionários, milhares de obras foram removidas de museus públicos alemães conforme a *Kulturpolitik*. Durante uma assembleia em 1934, Hitler alertou seus apoiadores dos perigos da “sabotagem artística” provocada pelos cubistas, futuristas, dadaístas e todos aqueles que “threatened artistic growth”<sup>34</sup> (BARRON, 1991, p. 12). Alguns meses após o período de relativa descontração do regime e abertura internacional devido aos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 (SHIRER, 1990), Goebbels decretou em novembro a proibição simultânea de mostras de arte moderna nos museus alemães e de qualquer crítica artística (CASHIN, 2016).

Somente no ano de 1937, mais de 16.000 exemplares de 14.000 artistas alemães e estrangeiros - Kokoschka, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso (SHIRER, 1990) são alguns nomes que compõem a extensa lista - foram confiscados pelo comitê chefiado pelo Ministro Goebbels e enviados a Berlim (BARRON, 1991). Enquanto alguns seriam selecionados para “*Arte Degenerada*”, outras centenas foram vendidos ao exterior e alguns queimados mais tarde em 1939. Eventos ocorridos após a exposição serão tratados no segundo capítulo desta pesquisa.

## 2.3 Precursores de “*Arte Degenerada*”

A quantidade de exposições menos expansivas porém igualmente sensacionalistas e propagandísticas datando de 1933 era tal que essas passaram a ser denominadas *Schandausstellungen* (literalmente “exposições de vexame”). Embora de diferentes temáticas, todas seguiam o mesmo procedimento de expor para depois expurgar: após sua ridicularização pública, as obras desapareciam da vista do público, geralmente armazenadas para venda ou destruição (ZUSCHLAG; BARRON, 1991).

O sucesso das passadas *Schandausstellungen*, como a *Imagens de Decadência na Arte*<sup>35</sup> (WELCH, 2007; CASHIN, 2016), preparava o terreno para a *grand finale* das exposições difamatórias. Relatado por Zuschlag (1991), seu modelo

---

<sup>34</sup> “ameaçavam desenvolvimento artístico”. Tradução nossa.

<sup>35</sup> *Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst*. Organizada por Richard Müller, diretor da Academia de Artes de Dresden. Percorreu ao menos oito cidades alemãs entre 1934 e 1936. Concentrava obras confiscadas do Stadtmuseum Dresden.

teria sido precursor à exposição de 1937. Após ser notificado de que sua cidade receberia a exposição cotada, em setembro de 1935 o prefeito de Nuremberg Ernst Körner deixou claro numa carta à Secretaria de Cultura a missão de *Imagens*:

[...] to show into what a morass of vulgarity, incompetence, and morbid degeneration German art - previously so lofty, pure, and noble - had sunk in fifteen years of Bolchevist Jewish intellectual domination (KÖRNER, 1935 apud ZUSCHLAG, 1991, p. 85)<sup>36</sup>.

Em julho de 1937 a coleção da exposição seria integrada a de “*Arte Degenerada*”.

Simultaneamente às últimas seleções para a *Grande Exposição de Arte Alemã* (CASHIN, 2016), no dia 30 de junho de 1937 Goebbels decretou autorização ao pintor e então presidente da Câmara de Belas Artes<sup>37</sup> Adolph Ziegler (1892 - 1952) a selecionar e proteger pinturas e esculturas de arte degenerada alemã que datassem a 1910 para uma nova exposição (BARRON, 1991). O decreto, no entanto, seria apenas uma formalidade: antes de sua assinatura já haviam sido confiscadas aproximadamente 700 obras de coleções públicas de 32 museus de 28 cidades por autoridades nazistas; as limitações de período e nacionalidade ignoradas (Ibid.).

## 2.4 “*Arte Degenerada*” e seu guia oficial

Sob planejamento de Ziegler, a exposição foi montada em menos de duas semanas nos arcos do antigo prédio do Instituto de Arqueologia (BARRON, 1991). Segundos relatos, a montagem foi tão às pressas que a tinta das paredes ainda secava no dia de abertura (PETROPOULOS, 1996 apud CASHIN, 2016). Todavia, nem o desconforto físico provocado pela péssima distribuição intencional do espaço desanimaria seu público - inicialmente programada até o final de setembro de 1937,

<sup>36</sup> “[...] mostrar o pântano de vulgaridade, incompetência e degeneração mórbida no qual a arte alemã - anteriormente tão elevada, pura e nobre - havia afundado durante os quinze anos de dominação intelectual judaica bolchevista”. Tradução nossa. Os “quinze anos” se referem à República de Weimar (1918 - 1933).

<sup>37</sup>Sub-câmara da Câmara de Cultura do Reich (LIPPMAN, 1998).

“*Arte Degenerada*” foi prolongada até novembro em Munique. Durante os quatro meses, a exposição atraiu uma média de 20.000 visitantes por dia, comparado aos 3.200 de *Grande Exposição de Arte Alemã* (GHDI; BARRON, 1991). Conforme os autores, a exposição percorreu 13 cidades alemãs e austríacas até abril de 1941 com o patrocínio do Instituto de Cultura Alemã e Propaganda Econômica (*Institut für Deutsche Kultur und Wirtschaftpropaganda*).

Fora a autoria, o local de publicação e o fato de que foi publicado tarde demais para a leitura do público muniquense, há poucas informações concretas disponíveis sobre o guia de “*Arte Degenerada*”, sobretudo a respeito de sua concepção. Detalhes sobre a vida do autor Fritz Keiser permanecem obscuros, embora seja provável que tenha sido um oficial do Ministério da Propaganda (BARRON, 1991). A versão traduzida por David Britt (1991) consiste numa reprodução de alta qualidade do livreto original e na tradução para o inglês ao lado do texto em alemão.

A proximidade física e temporal entre *Arte Degenerada* e *Grande Exposição de Arte Alemã* possibilitou a explícita distinção entre regime e degeneração premeditada pelas autoridades culturais nazistas. Embora de maneira mais sutil, a tipografia, o *design* e a linguagem que compõem o discurso do guia fazem igualmente parte desse trabalho de contraste.

Sem nenhuma indicação da obra ou de sua autoria, a capa (Figura 1) retrata uma fotografia da escultura *Der Neue Mensch* (“O novo homem”, 1912) de Otto Freundlich. Acima, *ENTARTETE*. Nota-se que todas as letras da palavra “degenerada” estão em maiúsculo. Abaixo, “*Kunst*” (arte), também formada por letras maiúsculas, numa fonte rabiscada e de cor vermelho vibrante, remetendo-nos a uma escrita tosca e infantilizada. O uso depreciativo de aspas para *Kunst* não deixa dúvidas de que a escultura e as demais obras certamente não se encaixavam em qualquer categoria artística para o governo nazista. No canto direito inferior, *Austellungsführer* em fonte gótica. Nicolou (2011, p. 4) faz uma interessante comparação entre as diferentes tipografias empregadas para *Entartete Kunst* e *Austellungsführer*:

A palavra maiúscula, vermelha e em negrito é facilmente contrastada com o status oficial do livro enquanto *Austellungsführer* (‘guia de exposição’), numa tipografia oficialmente aprovada, como se afirmasse, um tanto sardonicamente, ‘eles fornecerão a arte (‘Kunst’), e nós seremos seu guia (Führer) para este contágio.’

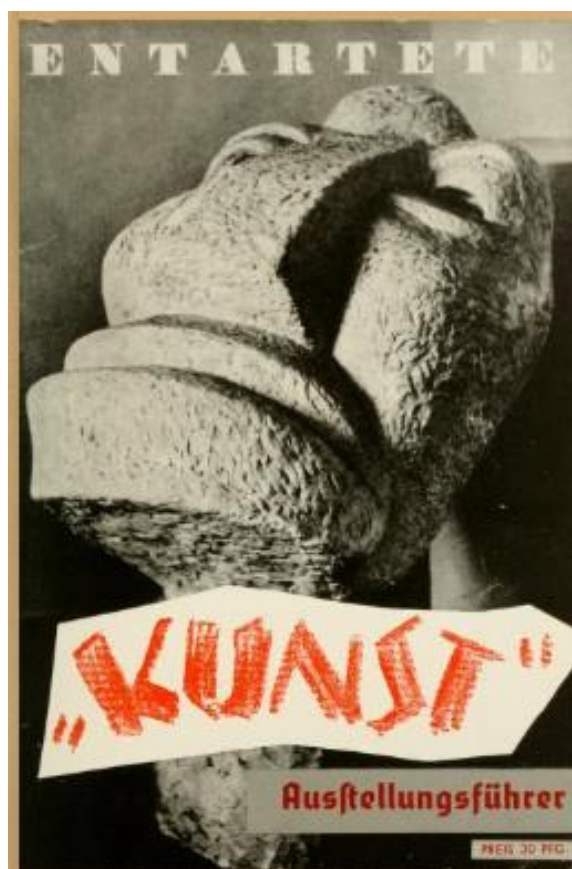


Figura 1 - Capa original de *Entartete „Kunst“ Ausstellungsführer*.

Fonte: BARRON (1991)

Sendo *Deutschen Script*, ou fonte gótica, a escrita oficial do Terceiro Reich (NICOLAU, 2011), percebemos que todas as diretrizes oficiais da exposição (Figuras 2 e 3), assim como os trechos de falas de Hitler e Goebbels estão redigidas na devida tipografia. Em contrapartida, comentários sardônicos escritos por Kaiser, trechos de falas de artistas e figuras esquerdistas<sup>38</sup> são apresentadas em fonte romanizada e de estilo vanguardista. Escrita de uma maneira destoante do padrão, o conteúdo “subversivo” torna-se mais abstrato, menos claro, conseqüentemente mais suscetível à refutação do leitor.

Na segunda e quarta página, 12 diretrizes (Figuras 2 e 3) traçam a missão da exposição sob o título-indagação “O quê a exposição ‘Arte’ *Degenerada* quer?”.

<sup>38</sup> Todas tiradas de seu contexto original (BARRON, 1991).

Selecionei quatro delas que chamam atenção ao uso de palavras que reforçam a lógica da exposição:

*It means* to give, at the outset of a new age for the German people, a firsthand survey of the gruesome last chapter of those decades of cultural decadence that preceded the great change.

*It means* to appeal to the sound judgement of the people and thus to put an end to the drivel and claptrap of all those literary cliques and hangers-on, many of whom would still try to deny that we ever had such a thing as artistic degeneracy.

[...]

*It means* to expose the common roots of *political* anarchy and *cultural* anarchy and to unmask degenerate art as *art-Bolchevism* in every sense of the term.

*It means* to reveal the philosophical, political, racial, and moral goals and purposes pursued by those who promoted subversion (KAISER; BARRON, 1991, p. 360, grifo do autor)<sup>39</sup>.

Por definição, entendemos “enquete” enquanto uma pesquisa de opinião baseada em testemunhos, depoimentos, documentos<sup>40</sup>. Característica das *Schandaustellungen*, o apelo ao sentimento popular é um dos elementos fundamentais de “*Arte Degenerada*”. Lemas, comentários e sobretudo perguntas grafitadas nas paredes e inscritas nas páginas do guia (BARRON, 1991) sugerem que é o visitante detentor da última palavra sobre a aceitabilidade ou não das obras. Forja-se então a percepção de que o “julgamento correto” do público é a peça-chave para “desmascarar”, “revelar” a agenda política das elites artísticas e intelectuais “que promovem a subversão”, e finalmente puni-las. O poder de opinião, portanto, não

---

<sup>39</sup> “[a exposição] *quer* apresentar, no início de uma nova era para o povo alemão, uma enquete em primeira mão do último capítulo horripilante das décadas de decadência cultural que precederam a grande mudança.

*Quer* apelar para o julgamento correto das pessoas e assim acabar com a bobagem e futilidade de todos aqueles grupinhos literários e interesseiros, muitos dos quais ainda tentam negar que alguma vez tivemos uma degeneração artística. [...]

*Quer* expor as raízes comuns da anarquia *política* e da anarquia *cultural* e desmascarar a arte degenerada como *arte-bolchevismo* em todos os sentidos do termo.

*Quer* revelar os objetivos e as finalidades filosóficas, políticas, raciais e morais seguidos por aqueles que promovem a subversão.

<sup>40</sup>Dicionário Michaelis On-line. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=YO35>>. Acesso 26 mar. 2019.

passa de uma estratégia propagandística: como Zuschlag (BARRON, 1991, p. 84) reitera,

the acceptable opinion had already been determined in advance and programmed into the exhibition by the way in which the art was presented [...] the visitors had come with the desire and conviction that they would be outraged<sup>41</sup>.

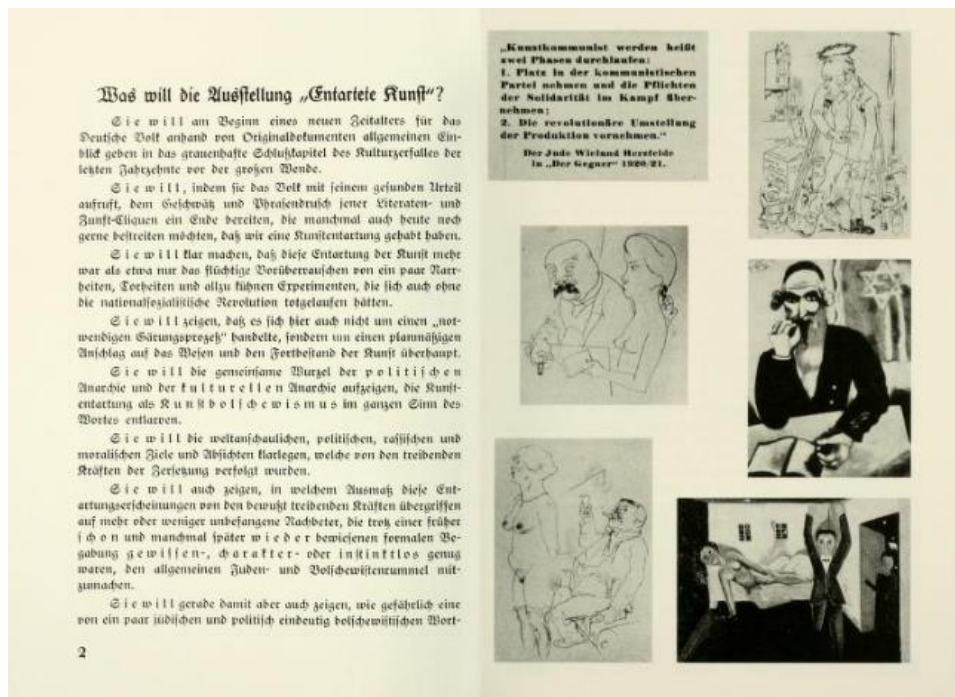


Figura 2 - Diretrizes da exposição “Arte” Degenerada, página 2.

Fonte: BARRON (1991)

Na sequência do texto da missão da exposição, cinco imagens de gravuras e pinturas degeneradas - retratando mulheres nuas, um judeu e um hipocondríaco - ocupam a terceira página. O leitor atual não teria conhecimento dos nomes, tampouco das autorias das obras se não fosse pelos comentários em nota de rodapé por Britt (1991), dado que em nenhum momento essas são designadas por Kaiser. A negação de nome e contexto são aspectos da estratégia, adotada no guia, de generalização e banalização de obras e pessoas.

<sup>41</sup>“a opinião aceitável já tinha sido determinada e programada na exposição pela forma como a arte foi apresentada [...] os visitantes chegavam com o desejo e com a convicção de que ficariam indignados”. Tradução nossa.

No canto superior direito, uma caixa de texto em fonte romanizada contém o seguinte extrato do autor marxista Wieland Herzfelde (1896 - 1988):

To become an art-Comunist is to pass through two phases:

1. to take one's place in the Communist party and assume the duties of solidarity in the struggle;
2. to undertake the revolutionary transformation of production.

The Jew Wieland Herzfelde in 'The Opponent' 1920/21<sup>42</sup>.

Nenhum contexto é atribuído a Herzfelde ou à sua fala, fora o fato de que trata-se de um judeu. Acoplada à reprodução imagética, a negação do nome retira da obra sua aura (BENJAMIN, 2012), assim como esta negação remove a individualidade da pessoa-alvo e a reduz a uma condição superficial, como religião ou orientação política. Ou seja, no imaginário nazista tanto pinturas e esculturas, quanto judeus e comunistas queimam na mesma pilha de fogo.

---

<sup>42</sup> "Tornar-se um arte-comunista [*kunstkommunist*] é passar por duas fases: 1. tomar o seu lugar no partido comunista e assumir os deveres de solidariedade na luta; 2. tomar a transformação revolucionária da produção. O judeu Wieland Herzfelde em 'O Adversário' 1920/21." Tradução nossa.

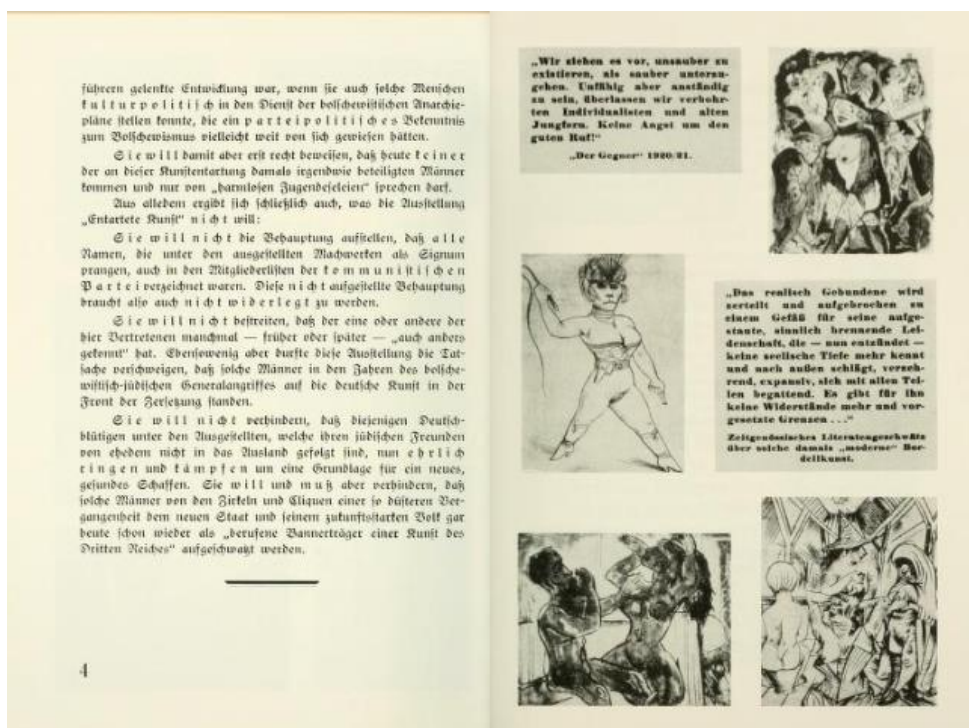


Figura 3 - Diretrizes da exposição “Arte” Degenerada, página 3.

Fonte - Barron

Enquanto forma de organizar “the sheer diversity of manifestations of degeneracy” o guia separa o conteúdo da exposição em nove grupos:

1. Execução técnica, ou “general overview of *representational barbarism* from the point of view of craftsmanship”<sup>43</sup>;
2. Temas religiosos. Figuras não convencionais de Cristo e de personagens do Novo Testamento, ou como Kaiser sintetiza, a “*mockery of all religious ideas*”<sup>44</sup>;
3. Política na arte, ou “evidence for the *political roots of degenerate art*”<sup>45</sup>;
4. Antimilitarismo. Semelhante ao terceiro, neste grupo “‘art’ is put into the service of Marxist propaganda”<sup>46</sup>;
5. A moralidade no meio artístico modernista. O protagonismo de prostitutas e

<sup>43</sup> “visão geral do barbarismo representacional do ponto de vista técnico” (KAISER; BARRON, 1991, p. 366, grifo do autor). Tradução nossa.

<sup>44</sup> “uma zombaria de todas as ideias religiosas”. Tradução nossa. Grifo do autor.

<sup>45</sup> “evidências das raízes políticas da arte degenerada [...] os métodos de anarquia artística são usados para transmitir um incitação à anarquia política”. Tradução nossa. Grifo do autor.

<sup>46</sup> “arte é posta a serviço da propaganda marxista”. Tradução nossa.



- indigentes como uma das pautas da agenda bolchevista;
6. Retratos de povos negros e oceânicos. Para o autor, “*the systematic elimination of the last remnants of all race consciousness*”<sup>47</sup>;
  7. O deficiente mental e o aleijado enquanto arquétipo intelectual e estético modernista;
  8. Artistas judeus, ou “a small selection of the numerous sorry efforts by Jews that the exhibition shows overall”<sup>48</sup>;
  9. “*Sheer insanity*”<sup>49</sup>: Pinturas experimentais de composições inusitadas.

Ao longo de todo o guia, para cada descrição de grupo há um comentário previamente enunciado ou assinado por Hitler. Um longo trecho de seu discurso proferido na abertura da Casa de Arte Alemã finaliza a narrativa do guia (Anexo 1).

Essencialmente, a mensagem do guia de “*Arte*” *Degenerada* - conscientizar o povo alemão - é canalizada por meio da justaposição de elementos textuais e visuais destoantes. O contraste produzido pela aproximação de trechos do regime e da “subversão” proporciona uma rápida e fácil dedução ao alemão comum da época. Esta estratégia seria ainda mais efetiva para aquele que não chegou a visitar a exposição entre o tempo que percorreu a Alemanha e a Áustria.

Outra estratégia destacada é a reprodução de imagens das obras, principalmente a forma em que são fotografadas as esculturas (Figura 4). A ausência de cor<sup>50</sup> e a ultra-exposição de luz deformam a aparência original, retirando assim a excepcionalidade da escultura e tornando-a num objeto banal. Na mesma página, o autor nos nega qualquer comentário às imagens das esculturas, referidas apenas pelo sobrenome dos artistas. As imagens por si traduzem o repúdio do autor.

---

<sup>47</sup> “eliminação sistemática dos últimos remanescentes de consciência racial”. Tradução nossa. Grifo do autor.

<sup>48</sup> “uma pequena seleção dos inúmeros esforços lamentáveis por judeus demonstrados pela exposição”. Tradução nossa.

<sup>49</sup> “Pura insanidade”. Tradução nossa.

<sup>50</sup>Em 1937 a técnica de fotografia colorida já era empregada na Alemanha nazista. Hugo Jaeger, fotógrafo de Hitler, era especializado em fotografias coloridas do regime entre 1936 e 1945. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20090611154321/http://www.life.com/image/50714733/in-gallery/27022/adolf-hitler-up-close>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

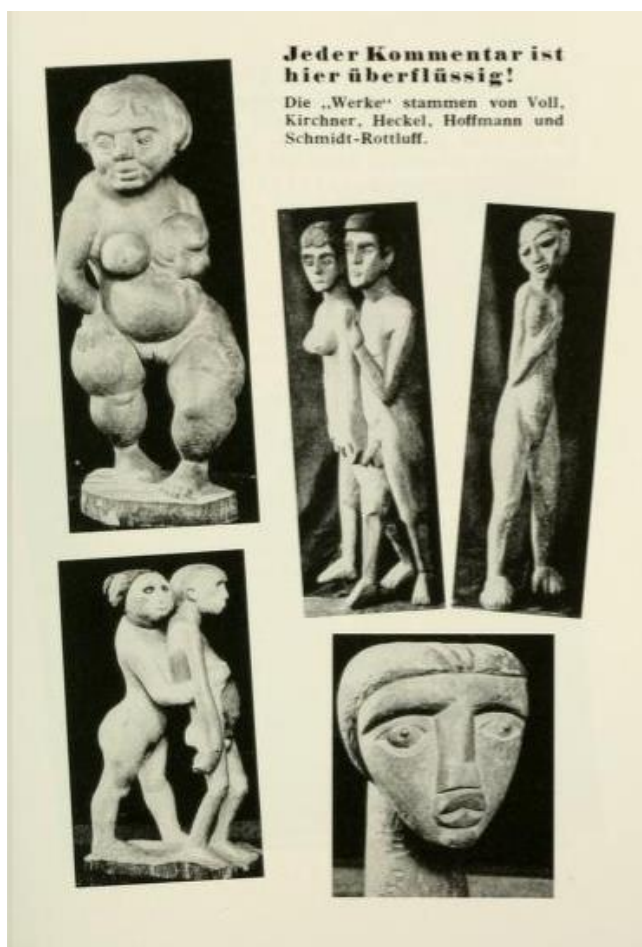


Figura 4 - Esculturas retratadas no guia de “Arte” *Degenerada*

Fonte: BARRON (1991)

Tampouco há um convite dentro de “Arte” *Degenerada* para refletir sobre a individualidade de cada obra, ainda menos sobre a maneira em que foram selecionadas. Seu discurso se assenta na *revelação* de arte degenerada enquanto mais uma conspiração da classe judaica e bolchevista contra a sociedade alemã (LEVI, 1998). Fora a obsessão anti-semita e anti-comunista, não há nenhuma preocupação por uma interpretação ou contextualização das obras. Sob o ataque de uma linguagem simultaneamente cínica e agressiva, todas as obras são reduzidas a um mesmo nível de feiura, estupidez e degeneração - uma maneira de evitar que o visitante as perceba além do que fora delimitado pelos organizadores.

Ao mesmo tempo que clama-se pela extinção da arte moderna, observamos que sua existência é fundamental para a transmissão da propaganda da exposição. A narrativa de arte degenerada enquanto produto de um passado político contaminado

serviria, segundo Levi (1998), igualmente como solução às ambiguidades que a arte modernista, especialmente o expressionismo alemão, apresentava à ideologia nacional-socialista:

to the Nazis, modernist plans to reform the world and the images of mankind that were visualized by the modernist movement were irritating and disturbing in their radicality and ambiguity. As such, they were nothing more nor less than the expression of a state of chaos that was in turn the product of the 'Jewish-Bolshevist subversive will'. To triumph over this will was to create an art that, as a visible sign of order, would rediscover its former clarity or unambiguity (Ibidem, p. 63)<sup>51</sup>.

Estabelecida e difundida uma definição visual e textual para arte degenerada, respectivamente a partir da seleção e exposição das obras e da publicação do guia, o regime, com a participação da população, poderia enfim se livrar de elementos remanescentes da Alemanha pré-1933 e prosseguir a construção de uma sociedade de beleza ariana.

---

<sup>51</sup> “Para os nazistas, os planos modernistas de reformar o mundo e as imagens da humanidade visualizadas pelo movimento modernista eram irritantes e perturbadoras em sua radicalidade e ambiguidade. Como tal, eram nada mais que expressão de um estado de caos produto da ‘vontade subversiva judaico-bolchevique’. Triunfar essa vontade era criar uma arte que, como sinal visível de ordem, redescobriria sua antiga clareza ou inteligibilidade”. Tradução nossa.

### 3. CAPÍTULO 2 – O LEGADO DA ARTE DEGENERADA: EXPOSIÇÃO *GURLITT: STATUS REPORT “DEGENERATE ART” - CONFISCATED AND SOLD* (2017)

Oitenta anos após os confiscos de obras modernas e a estréia de “Arte” Degenerada, o Museu de Belas Artes de Berna, Suíça, com parceria com o Salão de Arte e Exposições de Bona, Alemanha, inaugurou *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* no dia 2 de novembro de 2017. Paralelamente, o Salão abriu *Gurlitt: Status Report - Nazi Art Theft and its Consequences*<sup>52</sup>. Ambas exposições apresentaram amostras de arte da coleção de Cornelius Gurlitt e traçaram a vida do pai Hildebrand Gurlitt, porém com focos distintos. Enquanto a de Bona delineava o contexto histórico do saque nazista de coleções de museus e famílias europeias e reunia obras datando o século XVI, a de Berna focava em obras modernistas rotuladas degeneradas pelo regime.

A exposição suíça, que durou até 4 de março de 2018, tornou pública 250 obras degeneradas da coleção herdada por Cornelius Gurlitt (1932 - 2014), filho de um dos mais prestigiados *merchants* do Terceiro Reich (RONALD, 2016). Pouco antes de sua morte em maio de 2014, Cornelius Gurlitt, solteiro e sem filhos, nomeou em seu testamento o Museu de Belas Arte como o único herdeiro da inteira coleção de 1.500 obras e por volta de 25.000 documentos (KUNSTMUSEUM BERN, 2017). Entre os exemplares se encontram aqueles confiscados de museus alemães durante o saque de 1937. Os motivos pela escolha da instituição nunca foram explicitados, mas a inquietação que acompanhou os últimos anos da vida de Cornelius Gurlitt em Munique, o histórico de sua família com a Suíça, e o possível sentimento de culpa pela atuação de Hildebrand Gurlitt no governo nazista sugerem que a mudança de local ajudaria a aliviar os fardos ligados à coleção de seu pai.

Semelhante ao objetivo do primeiro, este capítulo examinará a linguagem do guia de *Confiscated and Sold*, para que mais tarde, nas considerações finais deste trabalho, seja relacionada à de “Arte” Degenerada e estudada o exercício de gestão

---

<sup>52</sup> “Saque nazista e suas consequências”. Tradução nossa. A exposição estreou no Salão de Arte e Exposições de Bona no dia 3 de novembro de 2017, durando até 11 de março de 2018. No dia 19 de março daquele ano, o Museu de Belas Artes de Berna inaugurou a continuação de *Nazi Art Theft and its Consequences*, intitulada *Gurlitt: Status Report Part 2: Nazi Art Theft and Its Consequences*.

do passado nazista. É importante frisar que a exposição de 2017 não é em si uma releitura da ocorrência em 1937, uma vez que seu foco principal é apresentar uma parcela das obras da coleção Gurlitt de artistas perseguidos. Baseada nos relatórios de estado de investigação de procedência de obras suscitada por sua descoberta em 2012, *Gurlitt: Status Report - Confiscated and Sold*<sup>53</sup>, procura abordar os eventos políticos que levaram à difamação, ao confisco e à comercialização indevida de arte moderna, contextualizar a atuação de Hildebrand Gurlitt enquanto *merchant*, e apresentar ao público as então circunstâncias da pesquisa de procedência.

Antes de nos concentrarmos no guia da exposição, traçarei uma breve cronologia da vida profissional de Hildebrand Gurlitt e apresentarei o contexto antecedente à inauguração, indispensável para entender os motivos e a missão de *Confiscated and Sold*. Os eventos relacionados ao caso Cornelius Gurlitt foram estudados com base em reportagens publicadas a partir de 2013 pela British Broadcasting Corporation (BBC), do jornal Swissinfo e em informações fornecidas pelo próprio guia. Em seguida, recorrerei à sua linguagem textual para examinar trechos e elementos que constituem uma reinterpretação didática do confisco e saque de arte. Além disso, apontarei à maneira em que é abordada a investigação de proveniência da coleção Gurlitt, encarregada pelo Museu de Belas Artes de Berna.

### 3.1 As origens

Vimos no primeiro capítulo a formação da *Kulturpolitik* entre 1933 e 1937. No mesmo ano da abertura de “Arte” *Degenerada*, foram apropriadas milhares de obras de museus e coleções públicas e privadas com a intenção de exibição, destruição e comércio internacional (BARRON, 2016). Das 21.000 obras modernas confiscadas pelo governo, “about 32 percent [...] were considered ‘internationally exploitable’ and were to be sold abroad for hard currency” (HOFFMAN, 2017, p. 48).

No ano seguinte à mostra, a apropriação das obras de museus seria legitimada *post factum* com a promulgação da Lei de Confisco de Produtos de Arte Degenerada de 1938 (KUNSTMUSEUM BERN, 2017). Formada a Comissão de Exploração de Arte

---

<sup>53</sup> “Relatório de estado Gurlitt: confiscado e vendido”. Tradução nossa.

Degenerada sob ordens de Hitler, quatro galeristas alemães, todos previamente apoiadores do *avant-garde* - entre eles, Hildebrand Gurlitt (1895 - 1956) - foram apontados para a venda das obras confiscadas ao exterior (COLLINS, 2016). Pinturas, gravuras e esculturas de famílias judias em fuga (Ibid.) e coleções públicas eram adquiridas por preços significativamente abaixo do mercado e vendidas pelo dobro ou mais. O lucro era destinado ao fundo do Partido Nazista (Ibid.).

Nascido em Dresden, Alemanha, numa família de artistas, músicos e escritores, Paul Theodor Ludwig Hildebrand Gurlitt foi historiador de arte e diretor de museus antes de exercer o cargo de agente de compra e coleta de obras na década de 1940 para o futuro *Führermuseum* (COLLINS, 2016; RONALD, 2016). Apesar da ascendência judaica por parte materna, Gurlitt cresceu sob a influência anti-semita de seu pai, Cornelius Gurlitt, amigo de ávidos nacionalistas. O engajamento à crítica social após servir como soldado na Primeira Guerra Mundial e a proximidade com artistas de grupos progressistas o ajudaram a se afastar da mentalidade do pai (HOFFMAN, 2017).

Após retomar seus estudos em História de Arte, foi nomeado diretor do Museu König-Albert de Zwickaw, entre 1925 e 1930, e da Associação de Arte de Hamburgo, de 1931 a 1933 (KUNSTMUSEUM BERN, 2017). Durante seu tempo no König-Albert, Gurlitt investiu na formação de uma coleção moderna, na reconfiguração do espaço expositivo e na promoção de artistas expressionistas, “for which he had developed a special preference”<sup>54</sup> (HOFFMAN, 2017, p. 39). Não obstante seu gosto pelo movimento modernista foi alvo de difamação; em 1929 representantes do Partido Nazista da cidade iniciaram um debate na imprensa sobre Gurlitt e sua suposta promoção da degeneração cultural (Ibid.). O acontecimento rapidamente intensificou-se após a interferência de demais diretores de museus alemães e políticos<sup>55</sup>, passando a ser conhecido como o “escândalo de Zwickwau”. Após mais de um ano de disputas e tentativas de reconciliação no meio cultural da cidade, Gurlitt abandonou o cargo de diretor e mudou-se para Hamburgo.

Apesar da maior difusão de arte moderna em comparação a Zwickwau, a mudança de posto não trouxe melhorias ao quadro profissional de Gurlitt. Conforme a

---

<sup>54</sup> “para os quais ele havia desenvolvido uma preferência especial”. Tradução nossa.

<sup>55</sup> Edwin Redslob (1884–1973), atuante no Ministério da Cultura da era Weimar, prometeu a Gurlitt que visitaria Zwickwau para intermediar o conflito (HOFFMAN, 2017).

ascensão da extrema-direita em todo país, Gurlitt regularmente sofria ataques nos jornais<sup>56</sup>. Junto com o conselho da Associação de Arte, Gurlitt se demitiu em agosto do ano seguinte (Ibid.).

Descrito pelos autores como um homem ambicioso, a ancestralidade judaica<sup>57</sup>, a oposição interna ao partido e a devoção à arte moderna não impediram Hildebrand Gurlitt de colaborar com o governo nazista a partir de 1933:

Gurlitt wanted to regain [...] power, and Germany seemed the right soil for it. Thereafter he still advocated for modern art, but at the same time he offered his services to the government. On this path he lost his moral compass<sup>58</sup> (HOFFMAN, 2017, p. 44).

E a guerra lhe traria muito lucro. Se em 1934 Gurlitt alcançava RM<sup>59</sup> 10.000 a 12.000 por ano com a venda de obras em sua galeria em Hamburgo, estima-se que durante a Segunda Guerra Mundial seu salário oscilava entre RM 40.000 e RM 50.000 (COLLINS, 2016). Parte do aumento se deu à sua atuação enquanto comerciante da Comissão Linz (*Sonderauftrag Linz*), criada em 1939 para a aquisição de acervo do futuro *Führermuseum*, planejado para ser o maior centro de Belas Artes do mundo em Linz, cidade natal austríaca do ditador (RONALD, 2016). À medida em que territórios europeus se rendiam à ocupação nazista após a deflagração da guerra, obras cobiçadas por Hitler foram retiradas de seus países de origem e enviados à Áustria.

Seguida a invasão da França em 1940, o Ministério da Propaganda recomendou Gurlitt ao Instituto Alemão de Paris, departamento cultural da embaixada da Alemanha (HOFFMAN, 2017). Foi então a ele confiado viajar à França, Bélgica e Holanda com o intuito de comprar e exportar arte a Berlim e outras cidades alemãs, que posteriormente a enviaria a Linz (RONALD, 2016). A cada compra efetivada para o futuro museu, Collins (2016) assinala, o *merchant* recebia uma comissão de quatro

---

<sup>56</sup> Uma campanha contra o diretor fora iniciada pelo escultor e presidente da filial local da Liga da Cultura Alemã (*Kampfbund für deutsche Kultur*) Ludolf Albrecht (1884–1955) em 1932.

<sup>57</sup> Alemães com até uma avó ou um avô judeu não eram classificados como judeus, segundo as Leis de Nuremberg (1935). Para evitar qualquer incidente, Gurlitt apontou sua galeria no nome de sua esposa ariana (HOFFMAN, 2017).

<sup>58</sup> Gurlitt quis recuperar [...] poder, e a Alemanha parecia ser o solo certo para tal. Posteriormente, ele ainda defendia arte moderna, mas ao mesmo tempo oferecia seus serviços ao governo. Nesse caminho, ele perdeu controle de sua bússola moral. Tradução nossa.

<sup>59</sup> *Reichsmark*, moeda oficial da Alemanha entre 1924 e 1948.

por cento. Embora o número exato de obras vendidas para Linz permaneça desconhecido, Collins (2016), Ronald (2016) e Hoffman (2017) não deixam de suspeitar de que Gurlitt teria usufruído das viagens em nome do Reich para aumentar sua coleção pessoal.

Sobrevivendo ao bombardeio de Dresden em 1945, Hildebrand Gurlitt mudou sua família e parte de sua coleção para Asbach (KUNSTMUSEUM BERN, 2017), onde fora interrogado por oficiais norte-americanos do Programa de Monumentos, Arte e Arquivos a respeito de sua função de *merchant* durante a guerra (Ibid.). Estabelecidos os “collecting points” pela Alemanha, centros de custódia de obras suspeitas de apropriação ilegal, os pertences de Gurlitt foram apreendidos por promotores da Unidade de Investigação de Saques de Obras de Arte (Art Looting Investigating Unit - ALIU)<sup>60</sup> e mantidos na unidade de Wiesbaden para averiguação. Em 1947, foi inocentado das acusações, e teve sua coleção devolvida em meados de 1950 (Ibid.).

O ambiente pós-guerra não trouxe grandes mudanças para Hildebrand Gurlitt e sua família. Até sua morte provocada por um acidente de carro em 1956, levou uma vida estável; retornou a administrar museus, organizar exposições expressionistas e a comercializar arte dentro e fora da Alemanha. Dado que a Lei de Confisco de Produtos de Arte Degenerada não tinha sido revogada após 1945 (NEES, 2013), obras apreendidas durante o Terceiro Reich continuavam a ser comercializadas. Regularmente levava Cornelius, um de seus dois filhos, nas suas viagens a trabalho à Suíça (KANDELL, 2015). Seu falecimento levou sua esposa Helene a herdar a coleção, posteriormente transferida ao primogênito Cornelius (COLLINS, 2016).

Cinco décadas se passaram com poucas notícias sobre as obras degeneradas declaradas desaparecidas. Apesar de uma grande parcela ser encontrada no início de 2012 em Munique por autoridades alemãs, a descoberta foi informada ao público apenas em novembro de 2013, após a publicação de uma reportagem na revista alemã FOCUS (2013).

O descobrimento de aproximadamente 1.400 pinturas e gravuras não registradas de mestres do *avant-garde*<sup>61</sup> no apartamento de Cornelius Gurlitt em 2012

---

<sup>60</sup> Criada em 1944 pelo governo federal norte-americano a fim de investigar as redes nazistas de saque de arte. Disponível em: <<https://www.lootedart.com/MVI3RM469661>>. Acesso em: 19 abr. 2019.

<sup>61</sup> Toulouse-Lautrec, Matisse, Picasso e Chagall, além de artistas realistas (LAIRD, 2014).



decorreu de uma investigação de sonegação de imposto aberta pelo Ministério Público da Bavária em 2010 contra nosso personagem. Sob suspeita de terem sido extraviadas durante o regime nazista, todas as obras foram apreendidas e mantidas na alfândega bavariana enquanto especialistas descobririam suas origens (RONALD, 2016). Por ordem do Ministério da Justiça da Bavária, a coleção foi dividida em três categorias conforme a origem das obras: as qualificadas degeneradas e destinadas para o comércio exterior; as confiscadas de maneira ilegal, sobretudo de famílias judias por autoridades nazistas; e as herdadas ou adquiridas por Hildebrand Gurlitt antes da Segunda Guerra Mundial (COLLINS, 2016).

Uma força tarefa composta de especialistas internacionais foi criada pelo Governo Federal Alemão e o estado de Bavária em novembro de 2013 para traçar as origens das obras e clarificar o *status* de propriedade. No mesmo mês, confirmou-se que 310 das obras eram propriedade legítima de Cornelius Gurlitt, e foram a ele devolvidas (KUNSTMUSEUM BERN, 2017). Após criação da *Lost Art Internet Database*, a força tarefa alemã identificou 499 exemplares como potencialmente saqueadas e publicou suas fotos na plataforma em janeiro de 2014 (LAIRD, 2014).

A partir do contato com o diretor de comunicação<sup>62</sup> da força tarefa, o jornal Swissinfo revelou que aproximadamente 480 obras da coleção Gurlitt entravam na categoria de arte degenerada. Cerca de metade<sup>63</sup> foi adquirida pré-1933, conforme a fonte, e não poderia ser considerada saqueada (Ibid.).

A tarefa da investigação se ampliou após outra descoberta. Segundo reportagem do jornal alemão DW, mais de 60 pinturas foram encontradas em fevereiro de 2014, na segunda residência de Gurlitt em Salzburg, Áustria. Seguido a comoção, o herdeiro se posicionou a favor da restituição das obras ao assinar um acordo com o Governo Federal Alemão e o Ministério de Justiça da Bavária afirmando sua cooperação com a investigação e a devolução de arte pilhada aos descendentes dos proprietários originais (MACDONALD, 2014).

---

<sup>62</sup> Mattias Henkel. Disponível em: <[https://www.swissinfo.ch/eng/art-list\\_the-hidden-truths-of-the-gurlitt-collection/41140660](https://www.swissinfo.ch/eng/art-list_the-hidden-truths-of-the-gurlitt-collection/41140660)>. Acesso em: 22 abr. 2019.

<sup>63</sup> Nada foi especificada sobre a outra metade. É possível que a procedência seja ainda indeterminada, sobretudo entre gravuras e litogravuras, dado que a dificuldade de número de edição, que impede o conhecimento de sua origem (LAIRD, 2014).

Em 6 de maio de 2014, Cornelius Gurlitt faleceu aos 81 anos em Munique. No seu testamento, sem mencionar os motivos pela escolha, nomeou o Museu de Belas Artes de Berna como beneficiário de sua coleção. Sob um acordo assinado em novembro do mesmo ano entre o Ministério da Cultura da Alemanha, o Ministério da Justiça da Bavária e o Presidente do Conselho de Administração da Fundação do Museu de Belas Artes de Berna, a instituição aceitou a herança, na condição de que obras suspeitas de saque nazista permanecessem em solo alemão<sup>64</sup> (GOVERNO FEDERAL ALEMÃO, 2014). O museu garantiu prosseguir junto com a força tarefa alemã a investigação da origem das obras (LAIRD, 2014).

De janeiro de 2016 a dezembro de 2017, a investigação previamente encaminhada pela força tarefa alemã foi assumida pelo Centro Alemão de Propriedade Cultural Perdida (KUNSTMUSEUM BERN, 2017). Durante esse tempo, concebia e montava-se *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” – Confiscated and Sold* no Museu de Belas Artes de Berna, sob curadoria da diretora Nina Zimmer, da chefe de pesquisa de procedência Nikola Doll, do diretor de coleções Matthias Frehner e do professor e historiador Georg Kreis. A exposição foi inaugurada no dia 2 de novembro de 2017, tornando pública pela primeira vez alguns exemplares modernos da coleção Gurlitt, e encerrou no dia 4 de março de 2018. A versão alemã e inglesa de seu guia oficial foi publicada em arquivo PDF no *website*<sup>65</sup> da instituição e continua disponível ao público.

### 3.2 Guia de *Confiscated and Sold*

O site da instituição não fornece informações sobre a produção, publicação e divulgação do guia da exposição. Portanto, não sabemos se o guia físico foi vendido ou distribuído ao público. Sua tradução do alemão para o inglês e sua disponibilização para *download* gratuito, porém, podem nos indicar que a ampliação da informação seja um dos compromissos da instituição.

---

<sup>64</sup> Segundo acordo, as obras de arte degenerada removidas de museus e coleções públicas alemãs continuariam sob posse do Museu de Belas Artes de Berna.

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/today/688-gurlitt-status-report-120.html>>. Acesso em: 1 mai. 2019.

Suas 40 páginas mantêm a estética minimalista apresentada na capa (Figura 5), caracterizada por fonte preta sobre fundo branco. Com exceção da logo do Museu no canto esquerdo inferior e o plano da exposição (Figura 6) na página seguinte, não existem imagens ou quaisquer outros recursos visuais no guia.

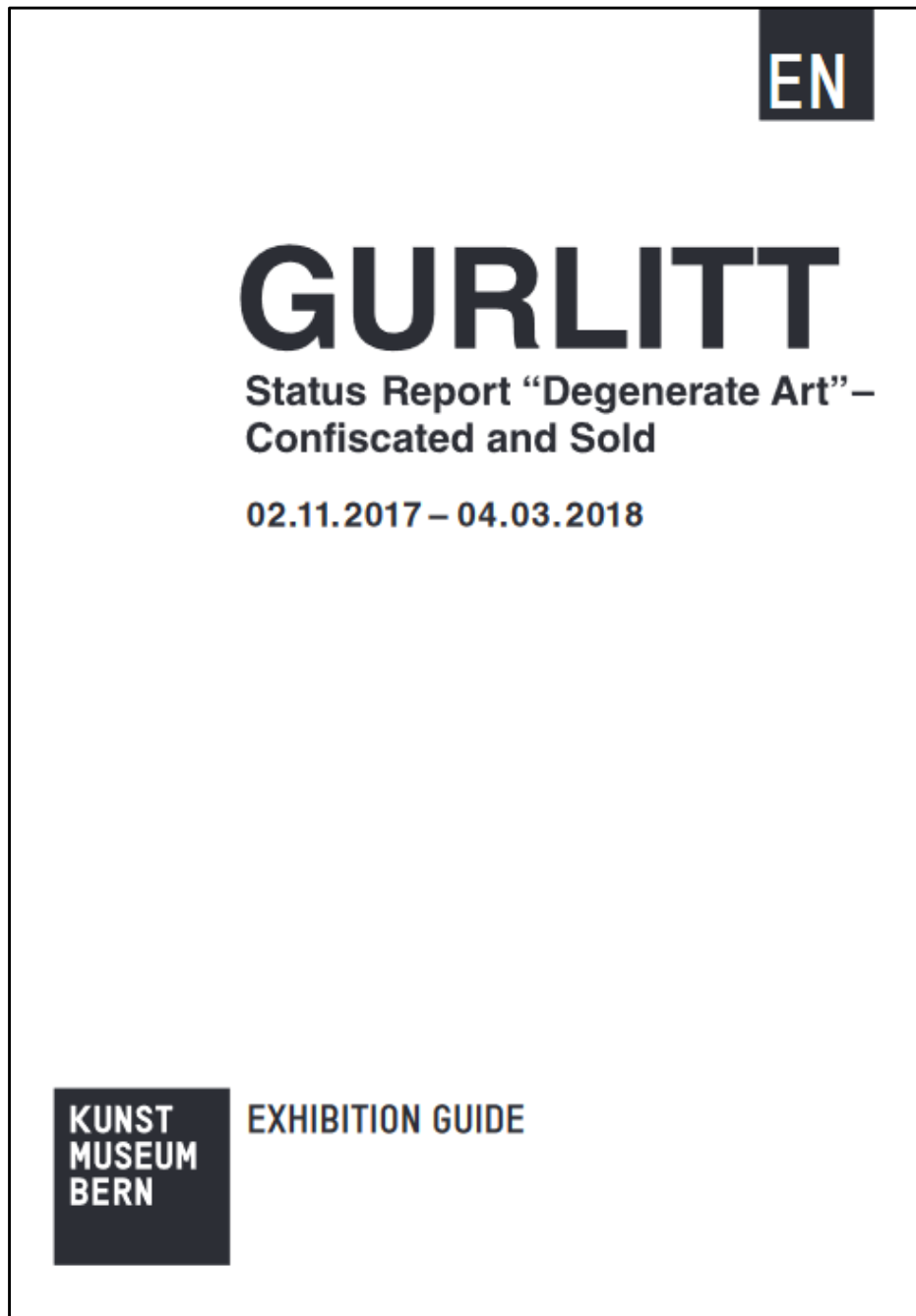


Figura 5 - Capa do guia *Gurlitt: Status Report*

*"Degenerate Art" - Confiscated and Sold*

Fonte: KUNST MUSEUM BERN, 2017

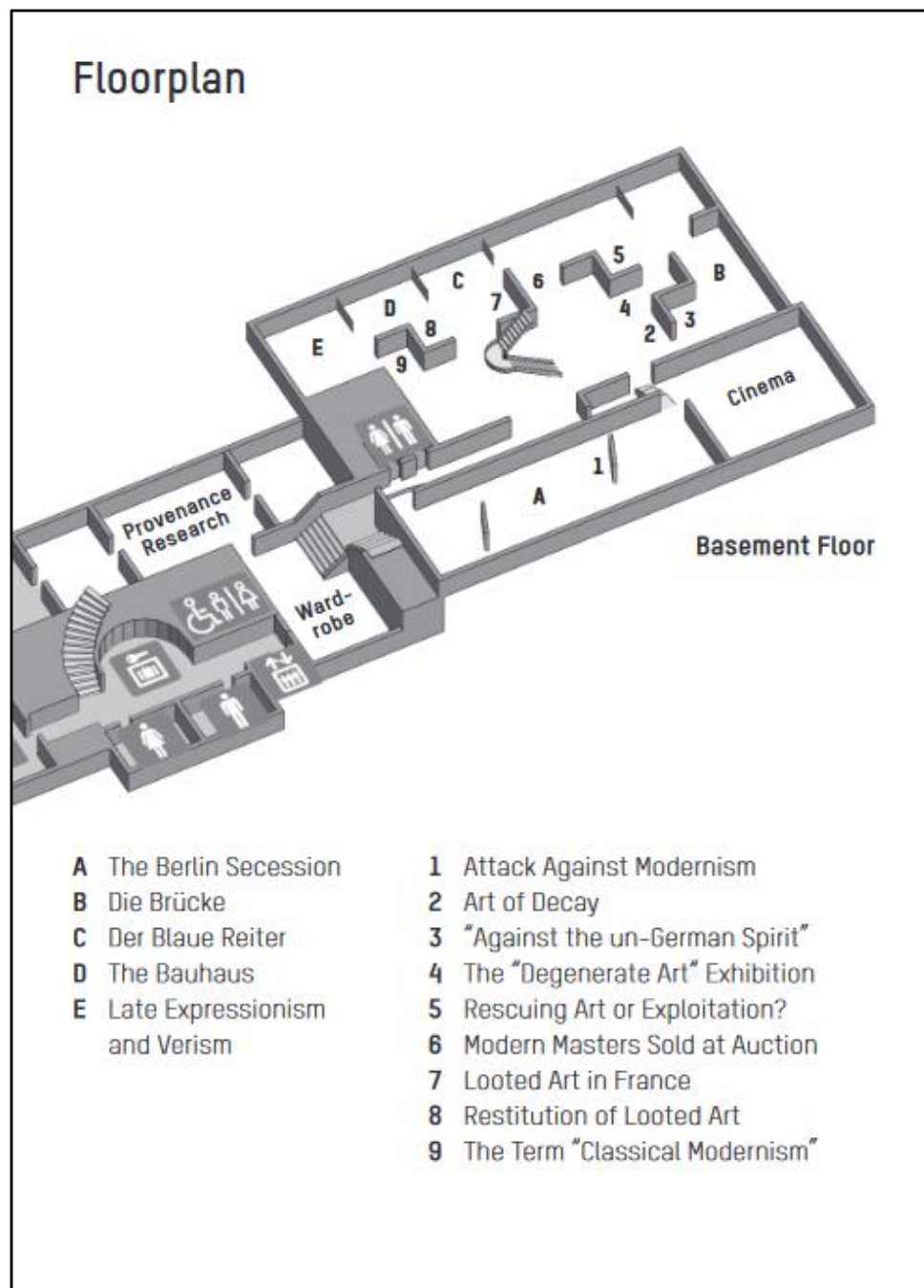


Figura 6 - Planta da exposição Gurlitt: *Status Report "Degenerate Art" - Confiscated and Sold*

Fonte: KUNST MUSEUM BERN, 2017

O plano acima designa uma organização tanto espacial quanto temática de *Confiscated and Sold*. Pontos da área expositiva são assinalados por meio de letras e números correspondentes aos dois eixos da mostra abordados no guia: grupos e movimentos *avant-garde* (A a E) aos quais pertenciam os artistas das obras do acervo

exposto e o contexto do modernismo europeu antes, durante e depois da perseguição nazista (1 a 9). “Provenance Research” se encontra destacado dos dois módulos e não possui legendas. Curiosamente, este segmento é pouco mencionado no próprio guia. Segundo o documento, trata-se de um estúdio no qual o visitante pode obter informações sobre os métodos e desafios da pesquisa de procedência.

Destacamos as primeiras duas frases da introdução para examinar a seleção de palavras que compõem uma condição de singularidade e a atribui à exposição:

The exhibition is a first and preliminary presentation of the items in the inventory of the “Gurlitt art trove.” In face of the discovery of this cache of artworks and further pending research, we are taking the opportunity of investigating, by setting an example, the art policy of the Nazis and their systematic looting of art.<sup>66</sup>

No lugar de um prefácio que priorizasse uma narrativa cronológica dos eventos ocorridos anteriormente à inauguração de *Confiscated and Sold* em 2017. Por exemplo, os autores optaram por iniciar o texto com um anúncio que valoriza o caráter inédito da mostra: “uma primeira e introdutória apresentação dos itens” da coleção Gurlitt. Como anteriormente mencionado neste capítulo, foi por meio de *Confiscated and Sold* que o público pode, pela primeira vez desde sua ocultação, aproximar-se de uma parcela das obras encontradas na residência de Cornelius Gurlitt. Devolver à arte degenerada a aura que lhe foi retirada no ano de 1937 ao reinseri-los num espaço expositivo em 2017 é um aspecto marcante da exposição e o texto redigido pela equipe curatorial do Museu de Belas Artes ressalta essa consciência e esse objetivo. Vale também notar o emprego do artigo “uma” que precede “apresentação”, o que sugere a possibilidade de futuras exposições, e consequentemente, reinterpretações do acervo Gurlitt no Museu.

A afirmação da frase seguinte estabelece igualmente à exposição uma qualidade didática, ao afirmar que, inserido no contexto posterior à descoberta de 2012, o tema específico da mostra é apto a esclarecer a política cultural nazista e o confisco sistemático de obras de arte.

---

<sup>66</sup> “A exposição é uma primeira e introdutória apresentação dos itens do inventário do ‘tesouro Gurlitt’. Diante da descoberta desse acervo de obras de arte e de demais pesquisas pendentes, aproveitamos a oportunidade de investigar, dando um exemplo da política de arte dos nazistas e seu saque sistemático de arte.” Tradução nossa.

Entre as três perguntas destacadas em negrito que sucedem o parágrafo introdutório - “What is the ‘Gurlitt art trove’?”<sup>67</sup>; “What is ‘degenerate’ art?”<sup>68</sup> e “Why Bern?”<sup>69</sup> - nos interessa aqui a resposta da segunda. Os autores deixam claro a aplicação propagandística do termo e o descreve semelhantemente a como fiz na introdução desta pesquisa, aludindo sua origem cientificista, sua adaptação para o campo artístico e literário e sua adoção nacional-socialista.

A seguir, o texto atrela a definição de arte degenerada para situar o acervo da mostra:

For this exhibition we have selected works from the Gurlitt holdings that were executed by artists who were persecuted by the Nazis as ‘degenerate.’ Thus our exhibition not only showcases works that were seized from German public collections as part of the “degenerate art” campaign, but also includes artworks that Hildebrand Gurlitt acquired prior to and after the state confiscations of 1937 and 1938 (KUNSTMUSEUM BERN, 2017, p. 4)<sup>70</sup>.

Como constatamos a partir das leituras de Shirer e Kasher, citados na introdução e no primeiro capítulo deste trabalho, não há como discutir e retratar arte julgada degenerada sem mencionar o período de confisco de museus. De modo correto, tal foi pronunciado na passagem acima. Visto que o confisco de acervo modernista de museus alemães é produto da consolidação da *Kulturpolitik* após 1937, e fundamental à concepção e realização de “Arte” Degenerada, espera-se também que esta exposição seja abordada na narrativa de *Confiscated and Sold*. Seu próprio nome, traduzido para “Confiscado e Vendido”, faz alusão ao destino das obras antes e depois de sua exibição em “Arte” Degenerada.

As páginas 6 e 16 do documento percorrem o primeiro módulo expográfico *Die Kunstwerke A - E* (“As obras de arte A a E”). Este segmento reúne cinco associações de artistas difamados cujas obras são exibidas. A sequência de argumentos que compõem sua estrutura narrativa é consistente e forma histórias de início, meio e fim,

---

<sup>67</sup> “O que é o tesouro Gurlitt?”. Tradução nossa.

<sup>68</sup> “O que é arte ‘degenerada’?”. Tradução nossa.

<sup>69</sup> “Por quê Berna?”. Tradução nossa.

<sup>70</sup> “Para esta exposição selecionamos obras da propriedade Gurlitt que foram executadas por artistas perseguidos e rotulados pelos nazistas como ‘degenerados’. Assim, nossa exposição não apenas exhibe obras confiscadas de coleções públicas alemãs, como inclui obras que Hildebrand Gurlitt adquiriu antes e depois dos confiscos estatais de 1937 e 1938”. Tradução nossa.

assimilando-se a uma abordagem histórica e didática: começando por uma apresentação da fundação de cada grupo modernista e sua concepção de arte, intercalada com determinados eventos da vida profissional e pessoal de Hildebrand Gurlitt, finalizando por uma descrição das circunstâncias do grupo após a ascensão nazista em 1933, com destaque do rumo tomado por um ou dois artistas-membros no decurso do regime. Esse padrão notado no primeiro módulo do guia se enquadra bem ao objetivo da exposição, declarado na introdução, que consiste em “spotlighting the fates of the ostracized artists and their persecution by the Nazis, as well as the life of Hildebrand Gurlitt in all its contradictions” (Ibid., p. 3)<sup>71</sup>.

O segundo módulo *The Contexts 1 - 9* (“Os contextos 1 a 9”) delinea, novamente, uma perspectiva linear e cronológica do estado do *avant-garde*. São selecionados e enumerados acontecimentos relevantes para a discussão, partindo da primeira década do século XX, atravessando o período nacional-socialista, até os esforços pós-Guerra de restituição de obras. Este percorrer histórico é evidenciado na intitulação dos subtópicos:

1. Attack Against Modernism (“Ataque ao modernismo”);
2. Art of Decay (“Arte da decadência”);
3. “Against the un-German Spirit” (“Contra o espírito não-alemão”);
4. The “Degenerate Art” Exhibition (“A exposição de ‘Arte Degenerada’”);
5. Rescuing Art or Exploitation? (“Resgate de arte ou exploração?”);
6. Modern Masters Sold at Auction (“Mestres modernistas vendidos em leilão”);
7. Looted Art in France (“Arte saqueada na França”);
8. Restitution of Looted Art (“Restituição de arte saqueada”);
9. The Term “Classical Modernism” (“O termo ‘modernismo clássico’”).

O embasamento da narrativa do guia em conexões entre passado, presente e futuro não descarta, porém, a interessante justaposição de sujeitos e espaços que pluralizam e aprofundam a discussão sobre a difamação e o saque de arte, atribuindo assim singularidade a *Confiscated and Sold*. Além da trajetória de alguns dos artistas difamados e de circunstâncias da vida de Hildebrand Gurlitt, a Suíça, o próprio Museu

---

<sup>71</sup> “destacar os destinos dos artistas marginalizados e sua perseguição pelos nazistas, bem como a vida de Hildebrand Gurlitt, com todas as suas contradições”. Tradução nossa.



de Belas Artes de Berna e o estado da investigação de procedência das obras expostas participam do percurso temático do documento.

Estes três últimos sujeitos merecem destaque por evitar a restrição da campanha de arte degenerada e as repercussões do regime nazista em solo alemão. O papel da Suíça neutra na comercialização de obras saqueadas é recordado sobretudo em “Modern Masters Sold at Auction”, um dos “contextos” que discorre sobre o leilão de Lucerna, onde ocorreu em 1939 a venda de obras de museus alemães:

The auction of confiscated works at Fischer Gallery in Lucerne in 1939 attracted international interest [...] Hundreds of artworks that were confiscated by the German state found new owners via private sales. Switzerland presented various advantages as a location for art trade of this kind. It was close to Germany geographically and the lenient import requirements made transportation over the borders easy. Also Switzerland's political neutrality during the Second World War made it an attractive hub for trade<sup>72</sup>.

A referência do evento, a meu ver, faz parte de um esforço da instituição lembrar não só a seus visitantes, mas a si própria, do envolvimento do país no ataque à arte moderna. No mesmo subtópico, o Museu evidencia a relação entre o leilão e a origem de obras de seu acervo permanente:

Today there are other works too in the Kunstmuseum Bern's collection that came under the hammer in 1939 at the Fischer Gallery auction. For example [...] August Macke's painting “Restaurant Garden” (1912) [...] is today a permanent part of the Kunstmuseum Bern<sup>73</sup>.

Para finalizar, as últimas três páginas do guia consistem numa linha do tempo datando a abertura da investigação de sonegação de imposto contra Cornelius Gurlitt em setembro de 2010, até a inauguração de *Confiscated and Sold* em novembro de

---

<sup>72</sup> “O leilão de obras confiscadas ocorrido na Galeria Fischer em Lucerna em 1939 foi palco de interesse internacional. Centenas de obras de arte confiscadas pelo Estado alemão encontraram novos donos por meio de vendas privadas. A Suíça apresentava várias vantagens enquanto local de comércio de arte do tipo. Era geograficamente próximo da Alemanha e os tolerantes requisitos de importação facilitam o transporte entre fronteiras. Também a neutralidade política da Suíça durante a Segunda Guerra Mundial fez dela um centro atrativo para o comércio de arte”. Tradução nossa.

<sup>73</sup> “Hoje também há várias outras obras no acervo do Museu de Belas Artes de Berna que foram vendidas em 1939 no leilão da Galeria Fischer. Por exemplo [...] a pintura de August Macke “Restaurant Garden” (1912) é hoje em dia uma parte permanente do Museu de Belas Artes de Berna”. Tradução nossa.

2017. Nesta linha, acompanhamos os processos legais antecedentes à aceitação do Museu de Belas Artes de Berna do acervo doado.

Em três momentos dessa cronologia, respectivamente em maio de 2015, e em fevereiro e maio de 2017, é descrito que quatro obras da herança foram efetivamente saqueadas pelos nazistas e devolvidas aos descendentes de seus proprietários. Dado que desde dezembro de 2016 o Museu e o Salão de Artes e Exposições de Bona planejavam a exposição, conforme o documento, podemos deduzir que a inconclusão das investigações de procedência não impediria as preparações.

É talvez sob esta conjuntura de incertezas, burocracia e lentidão do trabalho de proveniência que *Confiscated and Sold* abriu suas portas não apenas para fins didáticos, mas também utilitários, ambicionando assim uma continuidade à pesquisa de proveniência encarregada pela própria instituição. Sendo a exposição um ambiente de confronto, de “interação entre os horizontes da instituição” (CURY, 2009, p. 41), acredito que *Confiscated and Sold* tenha se exercido também enquanto ponto de referência e auto-avaliação da investigação da coleção Gurlitt. A linha do tempo apresentada no guia, por instância, declara a data de cada obra restituída pelo Museu. Essa seleção de informação evidencia dentro da narrativa expositiva um processo de auto-valorização do trabalho realizado pela instituição. Por conseguinte, a informação serve simultaneamente para o conhecimento do visitante leigo e para a consciência da equipe do Museu de Belas Artes de Berna, na forma de lembrete público do progresso feito até aquele momento.

Além de um espaço de mediação entre um passado marcado pela repressão política e um presente incerto devido à ressurgência de obras representativas desse período conflituoso, podemos imaginar *Confiscated and Sold* como geradora de perspectivas para o futuro da instituição e da busca pela origem do acervo. O Museu, por sinal, confirmou que seu projeto de pesquisa terá previsão de encerramento em 2021<sup>74</sup>. Desde abril de 2018, segundo fontes, 61 exemplares continuam sob suspeita de confisco (FAHY, 2018).

---

<sup>74</sup> Segundo publicação de uma página no *website* do Museu de Belas Artes de Berna. Após sua conclusão, resultados serão publicados *on-line* e impressos.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação se fundamenta na análise da linguagem de dois guias de duas exposições separadas por 80 anos. Apesar de serem textos característicos da época em que foram produzidos, o exercício de relacioná-los nos conduz a uma reflexão sobre a gestão de memória desempenhada por *Gurlitt: Status Report - Confiscated and Sold* ao expor em 2017 obras confiscadas de museus alemães durante a campanha contra arte moderna de artistas difamados na mostra “*Arte Degenerada*” em 1937.

A carência de estudos de História das exposições no campo da Museologia, a ausência de obras originais na língua portuguesa sobre “*Arte Degenerada*” e estudos que ligassem *Confiscated and Sold* à exposição nazista justificam a produção deste trabalho. Em diferentes contextos e por variadas lentes, “*Arte Degenerada*” fora assunto central de acadêmicos norte-americanos e europeus e exposições anteriores a 2017. A atualidade e singularidade do caso Gurlitt foram fatores decisivos à escolha de *Confiscated and Sold* para o presente debate.

O interessante da descoberta da coleção Gurlitt em 2012 é que esta quebra a noção de passado como fato encerrado. A descoberta das obras, há décadas mantidas na mesma cidade que abrigou “*Arte Degenerada*”, e a seguinte nomeação do Museu de Belas Artes como sua herdeira, compele diversos grupos da população alemã e suíça, como representantes governamentais, descendentes de vítimas, advogados, colecionadores e museus, a um novo debate sobre o nazismo. Por intermédio da ressurgência da coleção de pinturas, gravuras e documentos diretamente ligados à violência do Terceiro Reich, os eventos passados reverberam na nossa contemporaneidade.

Gera-se, então, a necessidade de um trabalho de enquadramento, ou de gestão de memória, a fim de conservar a coesão dos grupos e das instituições que compõem as duas sociedades europeias e defender os valores que as unem por meio de uma reinterpretação adequada do passado (POLLAK, 1989). Perante o caso Gurlitt e as interrogações que o acompanham, *Confiscated and Sold* representa uma tentativa de manejar a perseguição artística do Terceiro Reich de maneira conveniente tanto para a aprendizagem do público quanto para a investigação de proveniência.

Visto que a gestão de memória é um processo não arbitrário, carregado de recortes e justificativas, a decisão da equipe curatorial de *Confiscated and Sold* inserir a exposição “Arte” *Degenerada* na narrativa do seu guia reflete a substancialidade da mostra de 1937 para o discurso histórico. “Arte” *Degenerada* é tornada, assim, uma peça integrante do trabalho de enquadramento.

Durante a leitura de cada guia foi notado que ambos recorrem à citação para fins argumentativos. Um dos aspectos interessantes desta relação é que ambos apresentam trechos de falas de Adolph Hitler. Nas páginas do guia de “Arte” *Degenerada*, frases do *Führer* são redigidas em fonte gótica, incorporando assim a voz oficial da exposição e comunicando ao público os ideais do Reich (NICOLAU, 2011), ao mesmo tempo que estabelece um contraste com as breves citações de figuras judaicas e esquerdistas retiradas de seus contextos originais. Em *Confiscated and Sold*, “Arte de decadência”<sup>75</sup> é finalizada com um parágrafo extrato de *Mein Kampf* (*Minha Luta*, 1925). O conteúdo escrito por Hitler antes de sua tomada sustentam a ideia neste subtópico - a interpretação de arte moderna segundo o Partido Nazista -, sem a necessidade de um segundo elemento contrastante para legitimar o sentido do texto.

A respeito do tratamento dos artistas exibidos, vejo *Confiscated and Sold* como uma antítese de “Arte” *Degenerada*. O primeiro módulo expográfico *Die Kunstwerke A - E* (“As obras de arte A a E”), diferente do que seu nome sugere, é consideravelmente mais focado na vida dos artistas do que nas obras em si. Nele, as amizades com Hildebrand Gurlitt e outros modernistas, as trajetórias acadêmicas e influências estéticas antes e depois da perseguição regem a narração. Depois de ter lido o guia de “Arte” *Degenerada*, tenho convicção de que tal abordagem exerce uma certa reparação aos nomes difamados. Se em 1937 testemunhamos imagens das obras expostas sem alguma apresentação ou referência, *Confiscated and Sold* as retribui ao realçar a história dos artistas e detalhar os marcos de cada grupo A a E mediante o cenário político. Conciliando obra, artista e contexto, a exposição torna o acervo anteriormente depreciado relacionável e apreciável para o público.

Assim, *Gurlitt: Status Report “Degenerate Art” - Confiscated and Sold* estimula a continuidade temporal por meio de um guia muito mais atento à contextualização

---

<sup>75</sup> Localizado no página 19.

dos eventos registrados do que com as obras de arte exibidas. A sucessão de exposições posteriores a *Confiscated and Sold*, como *Gurlitt: Status Report Part 2: Nazi Art Theft and Its Consequences*, valida a ininterrupção da organização da memória nazista e a eficiência das práticas museais para sustentar a continuidade entre passado e atualidade.

Corroborando o raciocínio de Pollak, é provável que, para o Museu de Belas Artes de Berna nos anos a seguir, ainda haverá muito a ser discutido a redor de arte degenerada. Empregando a fala do sociólogo francês, o passado se torna promessa de futuro.

## REFERÊNCIAS

BARRON, Stephanie. **Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany**. Los Angeles County Museum: Los Angeles, 1991. Disponível em: <<https://archive.org/stream/degenerateartfa00barr#page/n433/mode/2up>>. Acesso em: 1 set. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e História da Cultura - Volume I. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Caius. **Resenha**: A Ordem do Discurso, de Michel Foucault. 2010. 5 f. Trabalho apresentado como requisito parcial da disciplina Tópicos de Filosofia II - Hermenêutica, Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Goiás, Goiânia. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1085514/Resenha\\_de\\_a\\_ordem\\_do\\_discurso\\_de\\_Michel\\_Foucault](http://www.academia.edu/1085514/Resenha_de_a_ordem_do_discurso_de_Michel_Foucault)>. Acesso em: 30 out. 2018.

BUNDESKUNSTHALLE. Gurlitt: Status Report Nazi Art Theft and its Consequences. Disponível em: <<https://www.bundeskunsthalle.de/en/exhibitions/gurlitt-status-report.html>>. Acesso em: 3 mai. 2019.

CASHIN, Jennifer. **Museum and Exhibition Curation Techniques in Nazi Germany**: An Analysis of Curation and Its Effects on Art, Artists, and the Public. 110 f. Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for a Degree with Honors (Anthropology), Honors College, University of Maine, Orono, 2016. Disponível em: <<https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1291&context=honors>>. Acesso em: 12 out. 2018.

CHAGAS, Mário. 1ª PARTE - VULCÃO. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 13, n. 13, pp. 17-51, jun 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/323>>. Acesso em: 9 out 2018.

COOK, William. Nazi art dealer's secret hoard revealed after half a century. **BBC News**, London, 9 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/30J8JfgMw2cNpMvVIXN4xTR/nazi-art-dealers-secret-hoard-revealed-after-half-a-century>>. Acesso em: 4 set. 2018.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

EVANS, Steven. 'Nazi art' hoarder Cornelius Gurlitt, 81, dies. **BBC News**, London, 6 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-27298832>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

FAHY, Jo. Long-awaited Gurlitt 'degenerate art' show opens to public. **SwissInfo**, Bern, 2 nov. 2017. Disponível em: <[https://www.swissinfo.ch/eng/culture/nazi-past\\_long-awaited-gurlitt-degenerate-art-show-opens-to-public/43645116](https://www.swissinfo.ch/eng/culture/nazi-past_long-awaited-gurlitt-degenerate-art-show-opens-to-public/43645116)>. Acesso em: 3 set. 2018.

FAHY, Jo. Nazi art theft exhibition puts stolen masterpieces on display. **Swiss Info**, Bern, 19 abr. 2018. Disponível em: <[https://www.swissinfo.ch/eng/gurlitt-collection\\_nazi-art-theft-exhibition-puts-stolen-masterpieces-on-display/44059394](https://www.swissinfo.ch/eng/gurlitt-collection_nazi-art-theft-exhibition-puts-stolen-masterpieces-on-display/44059394)>. Acesso em: 3 mai. 2019.

FOULKES, Imogen. Swiss museum to accept Gurlitt Nazi art. **BBC News**, London, 24 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/av/world-europe-30179396/swiss-museum-to-accept-gurlitt-nazi-art>>. Acesso em: 4 set. 2018.

GHDI. Guide to the Degenerate Art Exhibition (1937). German History in Documents and Images (GHDI). Disponível em: <[http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=1578](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=1578)>. Acesso em: 30 ago. 2018.

GHDI. Images - Literature, Art, and Music. List of Images. German History in Documents and Images (GHDI). Disponível em: <[http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_imglist.cfm?sub\\_id=200&section\\_id=13](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_imglist.cfm?sub_id=200&section_id=13)>. Acesso em: 30 ago. 2018.

GOVERNO FEDERAL ALEMÃO. Acceptance of Cornelius Gurlitt's bequest. 2019. Press and Information Office of the Federal Government. Disponível em: <<https://www.bundesregierung.de/breg-en/chancellor/acceptance-of-cornelius-gurlitt-s-bequest-388538>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

HOFFMANN, Meike. Hildebrand Gurlitt and His Dealings with German Museums During the "Third Reich". **New German Critique**, Durham, v. 44, n. 1, pp. 35-55, fev 2017. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article/44/1%20\(130\)/35/30973/Hildebrand-Gurlitt-and-His-Dealings-with-German](https://read.dukeupress.edu/new-german-critique/article/44/1%20(130)/35/30973/Hildebrand-Gurlitt-and-His-Dealings-with-German)>. Acesso em: 20 abr 2019.

JULIÃO, L.; VASCONCELLOS, L. Tempo e espaço como experiência no museu. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 7, n. 13, pp. 263-273, 1/2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17747>>. Acesso em: 3 mai. 2019.

KASHER, Steven. The Art of Hitler. **October**, Cambridge, v. 59, n. 5, pp. 49–85, 1/1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/778831>>. Acesso em: 15 set. 2018.

KUNSTMUSEUM BERN. Press Documentation. Disponível em: <[https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page\\_editorial\\_paragraph\\_file/file\\_en/1367/en\\_pressemappe\\_bestandsaufnahme\\_gurlitt-.pdf?lm=1509525569](https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1367/en_pressemappe_bestandsaufnahme_gurlitt-.pdf?lm=1509525569)>. Acesso em 30 abr. 2019.

KUNSTMUSEUM BERN. Provenienzforschung KMB. Disponível em: <<https://www.kunstmuseumbern.ch/en/research/legat-cornelius-gurlitt/forschung/forschung-kmb-2022.html>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

KUNSTMUSEUM BERN. Forschungsprojekte in Deutschland. Disponível em: <<https://www.kunstmuseumbern.ch/en/research/legat-cornelius-gurlitt/forschung/forschungsprojekte-in-deutschland-2025.html>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

KUNSTMUSEUM BERN. Exhibition Guide Gurlitt: Status Report "Degenerate Art" - Confiscated and Sold. Kunstmuseum Bern, Bern, 2017. Disponível em: <[https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page\\_editorial\\_paragraph\\_file/file\\_en/1369/ausstellungsfuehrer\\_bestandsaufnahme\\_gurlitt\\_e.pdf?lm=1509549566](https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1369/ausstellungsfuehrer_bestandsaufnahme_gurlitt_e.pdf?lm=1509549566)>. Acesso em: 3 set. 2018.

KUNSTMUSEUM BERN. Press release. Kunstmuseum Bern, Bern, 15 fev. 2017. Disponível em: <[https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page\\_editorial\\_paragraph\\_file/file\\_en/1287/20170215\\_medienmitteilung\\_gurlitt\\_eng.pdf?lm=1506954458](https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1287/20170215_medienmitteilung_gurlitt_eng.pdf?lm=1506954458)>. Acesso em: 3 set. 2018.

KUNSTMUSEUM BERN. The Bundeskunsthalle in Bonn and the Kunstmuseum Bern will be simultaneously mounting the exhibitions «Dossier Gurlitt». Kunstmuseum Bern, Bern, 15 fev. 2017. Disponível em:

<<https://www.kunstmuseumbern.ch/en/service/medien/medienmitteilungen-2017/15-02-17-gurlitt-ausstellungen-1687.html>>. Acesso em: 3 set. 2018.

KUNSTMUSEUM BERN. Gurlitt: Status Report Part 2: Nazi Art Theft and Its Consequences. Disponível em: <<https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/today/738-gurlitt-status-report-120.html>>. Acesso em: 3 mai. 2019.

KUNSTMUSEUM BERN. Exhibition Guide Gurlitt: Status Report Part 2: Nazi Art Theft and its Consequences. Kunstmuseum Bern: Bern, 2018. Disponível em: <[https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page\\_editorial\\_paragraph\\_file/file\\_en/1398/ausstellungsfuehrer\\_gurlitt-teil2\\_en.pdf?lm=1524134409](https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1398/ausstellungsfuehrer_gurlitt-teil2_en.pdf?lm=1524134409)>. Acesso em: 3 set. 2018.

LA ROSA, Miriam. Re-enacting Exhibitions: A Case-study. *Stephen Willats Between Raven Row and the Whitechapel Gallery. MACC Curating the Contemporary 2013-2014: Theory in Practice*. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7382188/Re-enacting\\_Exhibitions\\_A\\_Case\\_Study.\\_Stephen\\_Willats\\_between\\_Raven\\_Row\\_and\\_the\\_Whitechapel\\_Gallery](https://www.academia.edu/7382188/Re-enacting_Exhibitions_A_Case_Study._Stephen_Willats_between_Raven_Row_and_the_Whitechapel_Gallery)>. Acesso em: 20 out 2018.

LAIRD, Michele. The hidden truths of the Gurlitt collection. **SwissInfo**, Bern, 28 nov. 2014. Disponível em: <[https://www.swissinfo.ch/eng/art-list\\_the-hidden-truths-of-the-gurlitt-collection/41140660](https://www.swissinfo.ch/eng/art-list_the-hidden-truths-of-the-gurlitt-collection/41140660)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LEVI, Neil. 'Judge for Yourselves!' - The 'Degenerate Art' Exhibition as Political Spectacle. **October**, Cambridge, v. 85, n. 5, pp. 41-64, 2/1998. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/779182?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/779182?seq=1#metadata_info_tab_contents)>. Acesso em: 20 mar. 2019.

LIPPMAN, Matthew. Art and Ideology in the Third Reich: The Protection of Cultural Property and the Humanitarian Law of War. **Penn State International Law Review**, v. 17, n. 1, pp. 1-97, set 1998. Disponível em: <<https://elibrary.law.psu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1445&context=psilr>>. Acesso em: 10 out. 2018.

MACDONALD, Ryan. For the sake of restitution: an analysis of Cornelius Gurlitt's will, its court challenge, and why public policy should drive the court's decision. **Rutgers Journal of Law and Religion**, Newark, v. 16, pp. 1-17, 2014. Disponível em: <<https://lawandreligion.com/sites/law-religion/files/For-The-Sake-Restitution-MacDonald.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

MAGALDI, Monique Batista. A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia. 2017. xviii, 294 f., il. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

NAZI LOOT CASE: MUCH ART STILL UNTRACED - EXPERT. **BBC News**, London, 4 nov. 2013. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-24801935>>. Acesso em: 2 mai. 2019.

NEES, Verena. Nazi looted art works found in Munich. **Looted Art**, 13 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.lootedart.com/news.php?r=QCJGRR247351>>. Acesso em: 15 abr. 2019.



NICOLOU, Mark. **Constructing a Voice of Degeneracy**: Entartete Kunst, Munich, 1937. 31 f. Trabalho apresentado para a disciplina Modern Art Exhibitions, College of Fine Arts, Florida State University, Tallahassee, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/884770/Constructing\\_a\\_Voice\\_of\\_Degeneracy\\_Entartete\\_Kunst\\_Munich\\_1937](https://www.academia.edu/884770/Constructing_a_Voice_of_Degeneracy_Entartete_Kunst_Munich_1937)>. Acesso em: 25 mar 2019.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, pp. 200-212, 1992.

RONALD, Susan. Hitler's Art Thief: Hildebrand Gurlitt, the Nazis, and the Looting of Europe's Treasures. St. Martin's. 2015.

RYFF, Luiz Antônio. Pilhagem nazista veio ao Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 set. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq020902.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2019.

SHIRER, William. The Rise and Fall of the Third Reich. 5a ed. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1990.

TASKFORCE SCHWABINGER KUNSTFUND. About us. Disponível em: <[http://www.taskforce-kunstfund.de/en/about\\_us.htm](http://www.taskforce-kunstfund.de/en/about_us.htm)>. Acesso em: 22 abr. 2019.

## ANEXOS

### ANEXO A - DISCURSO DE ADOLPH HITLER NA ABERTURA DA CASA DE ARTE ALEMÃ, 1937

In this hour I affirm my unalterable resolve here, as in the realm of political confusion, to clear out all the claptrap from artistic life in Germany.

'Works of art' that are not capable of being understood in themselves but need some pretentious instruction book to justify their existence - until at long last they find someone sufficiently browbeaten to endure such stupid or impudent twaddle with patience - will never again find their way to the German people!

All those catchphrases, such as 'inner experience', 'a strong cast of mind', 'powerful will', prophetic emotion', 'heroic stance', 'meaningful empathy', 'experience of duration', 'archetypal primitivism', and the like - all those stupid, lying subterfuges, all that claptrap, all that drivel will no longer serve to excuse - let alone to commend - productions that are intrinsically worthless because they are plainly inept.

If someone has a powerful impulse or an inner experience, let him prove it through his work and not through foolish words. We are all far less interested, in any case, in any so-called impulse than we are in talent. In future, any artist who wants to be exhibited in this building, or to present himself to the public anywhere in Germany, is going to need talent. The impulse we can surely take for granted! It would really be the limit if anyone were to inflict on his fellow citizens works that lacked even an impulse. If these fools now seek to make their works palatable by presenting them as the expression of a new age, then the only answer is this: it is not art that make a new age, but the whole life of a nation that first reforms itself and then often seeks a new form of expression. The truth is all the talk of a new art in Germany over the last few decades has sprung from a total failure to conceive what the new German age is. For a new epoch is not molded by literary men but by warriors, that is, by the truly formative presences that lead nations and make history. But then that is a status to which these wretched, muddled daubers or scribblers can hardly be expected to aspire.

Besides, only barefaced impudence or unfathomable stupidity could dare to offer to our present age, of all ages, works that might have been made ten or twenty thousand years ago by Stone-Age man. They speak of primitive art, and they forget that it is not the purpose of art to move backward and away from the evolution of a nation, that its task can only be to symbolize that living evolution.

Today the new age is shaping a new human type. In countless areas of life huge efforts are being made to exalt the people to make our men, boys, and youths, our girls and women healthier and thus stronger and more beautiful. And from this strength and this beauty there springs a new lease on life, a new joy in life. Never has mankind been closer to antiquity, in appearance or in feeling, than it is today. Steeled by sport, by competition, and by mock combat, millions of young bodies now appear to us in a form and a condition that have not been seen and have scarcely been imagined for perhaps a thousand years. A glorious and beautiful type of human being is emerging. One who, after supreme achievement in work, honors that fine old saying, 'work hard and play hard'. This human type, as we saw him in last year's Olympic Games, stepping out before the whole world in all the radiant pride of his bodily strength and health – this human type, you gentlemen of prehistoric, spluttering art brigade, is the type of the new age. And what do you create? Misshapen cripples and cretins, women who can arouse only revulsion, men closer to beasts than to human beings, children who if they lived in such a shape would be taken for the curse of God! And this is what these cruel dabblers dare to serve up as the art of our time, that is, as the expression. Of all that molds and sets its stamp on the present age.

Let no one try to say that such artists really see things this way. I have noticed among the works submitted many that compel the supposition that some people's eyes fail to show them things as they really are. That is, that there really exist men who see our people of the present day only as absolute cretins, and who, as a matter of principle, perceive – or, as no doubt they would put it, 'experience' – meadows as blue, skies as green, clouds as sulfur yellow, and so forth. I have no intention of entering into any argument as to whether these individuals really see and feel that way or not, but on behalf of the German people I would like to ban any such pitiful unfortunates – evidently the victims of defective eyesight – from attempting to bluff the public into accepting the products of their distorted vision as real, or even as 'art'.

No, there are only two possible alternatives. Either these so-called artists really see things this way and therefore believe in what they represent, in which case we would simply have to investigate whether their visual defects spring from a mechanical or a congenital cause. If the former, this would be a matter for deep regret on behalf of these unfortunates themselves, if the latter, then it would be a matter for the Reich Ministry of the Interior, which would make it its business at least to forestall any further hereditary transmission of such appalling visual defects. Or else even they do not believe in the reality of such impressions but seek to foist their humbug on the people for other reasons, then such behavior falls within the scope of criminal law...It is of no concern to me whether or not these amateur artists fall to clucking over each other's eggs and giving each other testimonials! For the artist does not work for the artist, but like everyone else he works for the people! And we shall take good care that from now on the people will be the judges of his art.